

# **O DESIGN DE CARTAZ POLÍTICO NO PORTO (DE 1974 A 1986): UM ESTUDO VISUAL**

JOANA ALVES SANTOS

O DESIGN DE CARTAZ POLÍTICO NO PORTO  
(DE 1974 A 1986): UM ESTUDO VISUAL

ORIENTAÇÃO PROF. DOUTOR JOSÉ BÁRTOLO  
CO-ORIENTAÇÃO PROFA. ANA RAPOSO

MATOSINHOS, FEVEREIRO DE 2013

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO  
ESAD - ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN





**O DESIGN DE CARTAZ  
POLÍTICO NO PORTO  
(DE 1974 A 1986):  
UM ESTUDO VISUAL**

# **PALAVRAS-CHAVE**

Cartaz Político  
Análise Visual  
História Oral  
1974 a 1986  
Porto

# RESUMO

A análise que a presente dissertação desenvolve insere-se no campo da história do design gráfico em Portugal, concretamente do cartaz, no período compreendido entre 1974 e 1986. Estuda-se um objecto ainda pouco explorado: o cartaz político portuense. De forma a poder desenvolver uma investigação rigorosa e consistente, recolheram-se os dados de forma direta, contactando alguns dos protagonistas do processo em estudo. A história oral foi o método que potenciou essa pesquisa. A análise dos cartazes apoiou-se na história e na semiótica, de forma a compreender o cartaz como testemunho de acontecimentos políticos, sociais e artísticos do período em estudo. Tenciona-se perceber o contexto, processo, operadores, causas, motivações e objectivos do cartaz, inserido num período determinante da história portuguesa. Da investigação resulta um extenso arquivo visual e uma análise gráfica e semiótica que possibilita um maior conhecimento das características formais e comunicacionais do cartaz político produzido no Porto nas décadas de 70 e 80.

# KEYWORDS

Political Poster  
Visual Analysis  
Oral History  
1974 to 1986  
Oporto

# ABSTRACT

The analysis that the given dissertation develops falls within the field of the history of graphic design in Portugal, particularly that of the poster, in the period between 1974 and 1986. It is studied a still little explored subject: the political poster from Oporto. In order to develop a rigorous and consistent investigation, data was recollected directly by contacting some of the protagonists of the case study. The oral story was the method that potentiated that research. The analysis of the posters was based upon the history and the semiotics, so as to understand the poster as a testimony of political, social and artistic events of the study period. There is an intention to understand the context, process, operators, causes, motivations and goals of the poster, inserted in a fundamental period of Portuguese history. The investigation results consist of an extensive visual archive and a graphic and semiotic analysis which enables a greater knowledge of the formal and communicational characteristics of the political poster produced in Oporto during the 70's and 80's.



# AGRADECIMENTOS

Os meus mais sinceros agradecimentos vão para todas as pessoas que contribuíram das mais variadas formas para o sucesso desta dissertação pois cada um, à sua maneira, tornou cada passo mais seguro.

À minha mãe, pai, irmã, tia, Joana e amigos, pelo apoio incondicional e pela disponibilidade e paciência com que me ajudaram e incentivaram nas várias etapas desta investigação.

Aos orientadores, José Bártolo e Ana Raposo, por todo o empenho, tempo disponibilizado e espírito crítico com que avaliaram todo o meu trabalho.

De forma mais particular, as pessoas e entidades apontadas a seguir contribuíram determinadamente no processo de recolha de informação e, por isso, participaram de forma decisiva nesta investigação. Portanto, e primeiramente, agradeço às sedes nacionais e regionais de vários partidos, por tão prontamente responderem ao meu contacto: PS, PSD, CDS e PCP. A nível de outras entidades visitadas, agradeço à Universidade de Aveiro e à Cooperativa Árvore pela recepção e ajuda no visionamento dos respectivos arquivos. A Pedro Carvalho Almeida, João Machado, Carla Filipe, Sara Pinheiro, Manuela de Abreu e Lima, Vergílio Folhadela, Francisco Madeira Luís, Cláudia Luís e Albano Pires por terem, cada um à sua maneira, potenciado não só a recolha de dados como o avanço na direção correta. Um agradecimento também à Biblioteca da Escola Secundária de Henriques Nogueira pela ajuda dispensada.

A João Nunes, Jorge Afonso, Dario Alves, Armando Alves, Luís Rocha, Helena Barbosa, João Fonseca e Fernando Dias, dedico um agradecimento especial pela disponibilidade e simpatia incansáveis com me receberam nos vários encontros e pelo contributo na compreensão da história do design de





# ÍNDICE

17	<b>1. Introdução</b>
18	1.1   Tema
21	1.2   Recolha de dados
26	1.3   Metodologia de análise
31	<b>2. O acordar português pós-salazarista</b>
32	2.1   A década de 60 e o fim do Salazarismo
37	2.2   Do Marcelismo à adesão à CEE
47	<b>3. Design político: o cartaz</b>
48	3.1   Breve introdução ao design gráfico em Portugal (décadas de 60, 70 e 80)
52	3.2   O design político do pós 25 de Abril
60	3.3   O cartaz como ferramenta política
66	3.4   O caso do Porto
71	<b>4. Os cartazes em análise</b>
72	4.1   Cronologia
75	4.2   As organizações políticas e os cartazes
91	4.3   A questão da autoria
108	4.4   O uso da cor nos cartazes
126	4.5   A imagética: ilustração, fotografia e tipografia
130	4.6   Os símbolos e a revolução
145	4.7   A cidade do Porto
151	<b>5. Conclusões</b>
157	5.1   Perspectivas Futuras
161	<b>Bibliografia</b>
169	Índice de Imagens
181	Índice de Siglas
185	<b>Anexos</b>
187	Anexo 1 - Diagramas de apoio à análise
219	Anexo 2 - Arquivo dos cartazes recolhidos
237	Anexo 3 - Entrevistas







*“Se a revolução tem uma cor, o cartaz tem um rosto e uma voz: mostra e diz. Mesmo inacabado, o seu rosto faz-se conhecido e a voz expressa-se na aliança fulminante entre o verbo e a vista.*

*Só não o ouve quem por ele passa distraído sem o ver; nem o vê quem sobre ele passa como quem se passeia nas nuvens de olhos postos no chão.*

*A sua voz não é como a do mar que se ouve longe na distância, nem o vento a traz como às folhas do Outono. Trata-se de uma fala que, aparentemente muda, sem se mover entra pelos olhos dentro como uma aparição, ou nos escapa como uma ausência: a ausência de som, o vazio a céu aberto entre paredes sem janelas ou postigos.”*

(Costa, 1994, p. 9)



# ALVARO CUNHAL



**PCP**

1921-1981



PORTO

DO 21 MARÇO 15 HORAS

## CAPÍTULO 1

# INTRODUÇÃO

*“Essa espantosa experiência de liberdade – essa profunda revolução – que se traduz num aprender, em conjunto, os gestos essenciais, nós que nascemos depois de Abril não a tivemos. E no entanto, Abril impele-nos a descobri-la: torna urgente essa descoberta.” (Bártolo, 2009)*

## 1.1 | TEMA

---

Há 38 anos, Portugal sofria mudanças decisivas para a sua história, mudanças essas que divergiram nas temáticas mas convergiram no resultado: um país livre. Essa nova noção de liberdade potenciou não só questões políticas e sociais, como também artísticas. A este nível, e focando o campo temático onde esta dissertação se insere, as artes gráficas foram também elas palco para a exploração da liberdade. O design gráfico foi então massivamente potenciado com a Revolução de Abril de 74, e o cartaz foi o veículo que tornou isso mais evidente.

O cartaz político português tornou-se com o 25 de Abril um expoente de comunicação visual forte e massificado, com a quantidade de produção feita a este nível pelas mais variadas instituições políticas que surgiram nesta altura. Segundo Helena Barbosa (2012)

Ele tem uma importância brutal, o cartaz nesta altura ainda desempenha um papel muito importante do ponto de vista daquilo que pretende comunicar. E foi de tal forma importante que na impossibilidade de imprimirem cartazes ou para fazerem perdurar mais tempo a mensagem, eu chamo a isso, e tenho alguma ousadia em fazê-lo e assumi isso no doutoramento, chamo cartazes aos murais que são pintados nas cidades.

A relevância da presente dissertação prende-se, primeiramente, com o facto de se ter identificado uma falha de compilação de informação no que diz respeito à análise do cartaz político produzido na cidade do Porto. Existindo publicações que focam o design do cartaz político<sup>1</sup>, sentiu-se que, em certos casos, existem falhas não só de informação como falhas na exploração da temática voltada para o caso do design de cartaz político no Porto. Segundo José Bártolo (2009), “Os cartazes políticos portugueses da década do pós 25 de Abril aguardam ainda um estudo aprofundado”. Assim o entendimento

<sup>1</sup> Camilo, E. (2004). *O cartaz partidário em Portugal (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Universidade da Beira Interior.

Santos, M. (2006). *O grafismo dos cartazes político-partidários em Portugal 1969-1980*. Tese de Mestrado. Universidade Técnica de Lisboa.

Mendonça, R. (2007). *O cartaz e a escola - um estudo centrado nos autores e no curso de design das belas artes do Porto*. Tese de doutoramento. Universidade do Porto.

Barbosa, Helena. (2011). *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX*. Universidade de Aveiro.

Notícias, D. de (Ed.). (2004). *25 de abril, 30 anos, 100 cartazes*.

Freitas, J. G. de A. (2009). *A Guerra dos Cartazes*. Lisboa: Lembabril.



desta falha potenciou o debruçar no tema, tendo sido feita a delimitação temporal na seleção dos cartazes de 1974 a 1986 (do 25 de Abril à entrada de Portugal na CEE). O foco do estudo, a cidade do Porto, acontece por se ter sentido falhas a nível de investigação sobre o tema.

Explorar esta vertente do cartaz político feito por autores do Porto permitiu-nos também compreender como é que as artes gráficas foram “implementadas” na cidade. “O Porto era, nesses anos, um verdadeiro deserto no que respeita à atividade gráfica” (“Armando Alves - Sobre o sentido de um trajeto”, 2010) diz Armando Alves, referindo-se ao início dos anos 70. A revolução desencadou, então, uma urgência de produção gráfica que ultrapassou tudo o que se poderia esperar na altura, como afirma Eduardo Camilo (2004, p. 29),

Neste período, durante o qual Portugal viveu momentos de autêntico ‘frenesim’, essencialmente de natureza social, política e económica, o restabelecimento das liberdades de associação e de expressão favoreceu a emergência de uma forma de ‘big bang’ discursivo, tal foi o ritmo de produção de mensagens transmitidas e recebidas pelos mais variados sujeitos

A dissertação prende-se com esta preocupação de contar a história do surgimento do design político associado à 3ª República Portuguesa, focando-se na questão do cartaz produzido para a cidade do Porto.

No capítulo “O acordar português pós-salazarista”, pretende-se fazer um enquadramento que evidencie pontos fundamentais tanto a nível histórico, como social, político e cultural. Este enquadramento não se limita somente a uma abordagem nacional. Sempre que pertinente, inserem-se referências a acontecimentos e influências internacionais, que se consideraram relevantes e também contextualizadores do panorama nacional. Pretende-se demonstrar como a situação política é condicionada e se reflete nos avanços culturais que se fizeram sentir a nível das artes gráficas nas três décadas, dando especial relevância ao que foi potenciado com o fim do regime ditatorial.

Em “Design político: o cartaz”, a intenção é a de direcionar o estudo para o conteúdo principal da dissertação, que consiste no estudo da ferramenta cartaz como suporte de propaganda política, sendo um meio comunicacional que possibilita a compreensão do ambiente político e social da altura. É feita uma abordagem que permitirá uma focalização na questão política e de como o design do cartaz se tornou um veículo de excelência da propaganda política nesta altura e o seu papel como testemunho histórico.

O capítulo “Os cartazes em análise” compreende uma análise gráfica, semiótica e de cultura visual, ajudando a definir as diferentes significações e contextos associados ao cartaz, desvendando não só a história a eles associada como também ao que se passava tanto a nível político como das artes gráficas na cidade. Sempre que pertinente inseriram-se referências internacionais na análise de forma a complementá-la, tornando-a mais rica a nível do desmontar de significados. A análise foi repartida em sete pontos: cronologia;

as organizações políticas e os cartazes; a questão da autoria; o uso da cor nos cartazes; a imagética: ilustração, fotografia e tipografia; os símbolos e a revolução; a cidade do Porto. Aliado a este capítulo, e em anexo, foram elaborados diagramas de apoio que permitem uma visualização imediata dos cartazes associados a cada ponto.

## 1.2 | RECOLHA DE DADOS

---

A recolha de dados, desenvolvida diretamente através do questionamento dos intervenientes, é um ponto essencial nesta investigação. A possibilidade de se ter conseguido apurar e comprovar diversos factos com as pessoas que, efectivamente, estiveram envolvidas na produção de cartaz político na altura, contribuiu grandemente para a compilação de informação até agora não publicada e para a veracidade dos factos apresentados.

A primeira etapa na investigação passou pela procura de fontes que permitissem ajudar na percepção da realidade a nível do design de cartaz político no Porto nas décadas definidas. Primeiramente, os contactos estabelecidos foram com diversos autores portuenses de cartaz: Jorge Afonso, Dario Alves, João Machado, Domingos Pinho, João Nunes e Armando Alves. Aqui o objectivo era confirmar até que ponto estes autores tinham feito intervenções ao nível do cartaz político e se, de facto, essas intervenções se enquadravam no período de tempo estipulado. Verificou-se que apenas Jorge Afonso, João Nunes, João Machado e Armando Alves corresponderam aos pontos pretendidos. A tese de Rui Mendonça, “O cartaz e a escola”, e o arquivo SinBAD da Universidade de Aveiro potenciaram também a identificação de mais autores, como é o caso de Amândio Silva, José Rodrigues, Humberto Nelson e Henrique Silva. Estes dois últimos foram excluídos da investigação visto que os cartazes encontrados remetiam para datas posteriores à de 1986 e, como não se conseguiu estabelecer contacto com os autores, não houve a possibilidade de confirmar se tinham desenvolvido cartazes numa data anterior. O contacto com Jorge Afonso e Armando Alves ajudou a compreender que nenhum dos dois autores havia mantido exemplares dos cartazes consigo. Com João Nunes foi diferente, visto que ele ainda mantinha alguns exemplares guardados que forneceu para serem fotografados e digitalizados[FIGS. 1 e 2].

A ida à sede do Partido Comunista Português (PCP) no Porto acontece na sequência das primeiras entrevistas semi-estruturadas, visto que os autores acima desenvolveram grande parte da sua produção cartazista para este partido. Foi constatado que, de facto, o partido guarda um arquivo numeroso de cartazes sendo que, amavelmente, nos cederam 70 para serem fotografados e inseridos no arquivo digital que esta dissertação analisa [FIGS. 3 a 5]. Estes cartazes, sendo maioritariamente referentes especificamente ao PCP, também representam outras instituições partidárias. João Fonseca, o contacto dentro do partido e responsável pelo arquivo, possibilitou-nos ainda o contacto com Fernando Dias, um dos tipógrafos (aliado a Hermínio Bastos) que também desenvolveu produção cartazista nesta altura.

Foram conseguidos ainda 12 cartazes cedidos pelo professor Albano Pires (docente na ESAD). Colecionador de cartazes políticos da época do pós 25 de Abril, Pires cedeu o seu arquivo a fotografar [FIG. 6]. Não constando do arquivo somente cartazes do Porto, a seleção foi por isso reduzida.

Também foram retirados 14 cartazes do arquivo disponível *online* pertencente à Universidade de Aveiro. No depósito da universidade existem trinta mil cartazes, mas ainda não constam todos no arquivo disponibilizado online [FIGS. 7 e 8]. Em conversa com Helena Barbosa, compreendemos que o acesso físico aos cartazes é muito limitado e que se procede, quase na totalidade, a um visionamento online. Isto acontece, segundo a mesma fonte, para que haja uma maior preservação dos objetos.

A tentativa de analisar o maior número de cartazes possível levou à procura de entidades que estivessem no ativo e que pudessem ter estado envolvidos na impressão de cartazes políticos. Gráfica do Bolhão, Maia D'Ouro, Inova Artes Gráficas e Rocha Artes Gráficas foram algumas das entidades contactadas, mas apenas com a última conseguimos entrar em contacto. Luís Rocha foi quem nos forneceu diversos cartazes de várias tipologias, sendo que sete puderam entrar para a análise.

Este processo de trabalho permitiu reunir um *corpus* documental constituído por 127 cartazes políticos produzidos no Porto entre 1974 e 1986.

O contacto com estas pessoas possibilitou também a recolha de dados mais específicos sobre pontos que ajudaram a complementar a própria análise dos cartazes. Foram feitas entrevistas a Dario Alves, Jorge Afonso, Armando Alves, João Nunes, Helena Barbosa, Fernando Dias e Luís Rocha, possibilitando um forte complemento à dissertação. A recolha destes testemunhos ajudam na compreensão, em primeira mão, da realidade portuense do cartaz político. As entrevistas desenvolvidas constam nos anexos da dissertação.

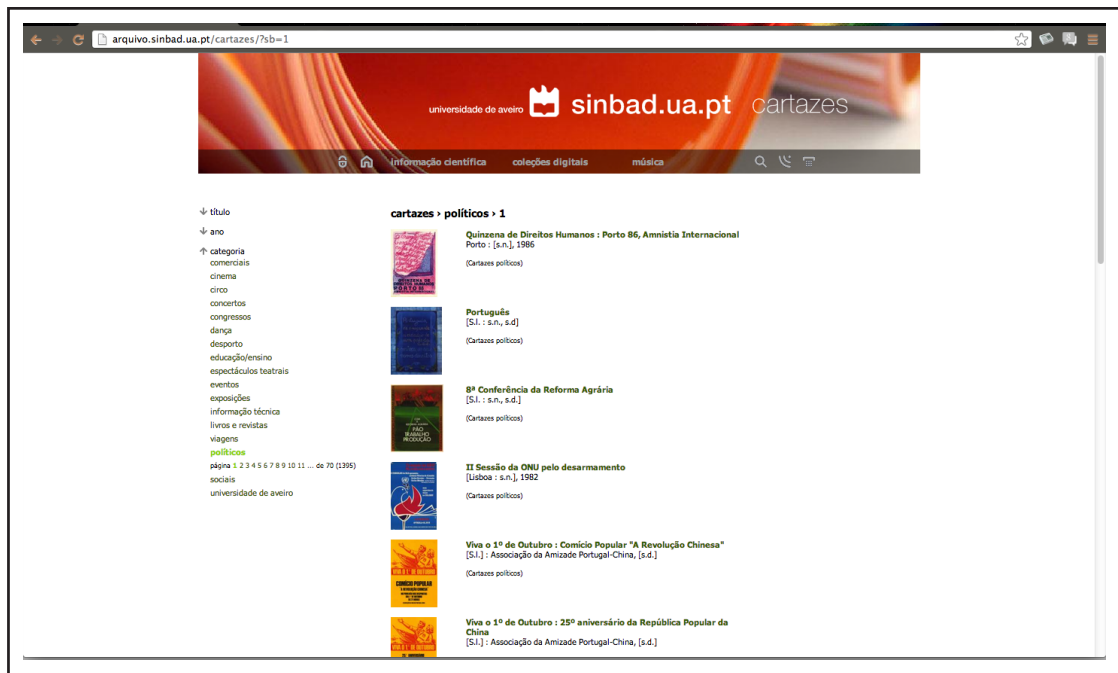
**FIGS. 1 e 2** Imagens tiradas durante a visita a João Nunes, onde se procedeu ao registo fotográfico dos seus cartazes e de algum material gráfico realizado pelo autor noutros suportes. O autor cedeu-nos todos os cartazes que recolhemos da sua autoria. Apesar de ter sido efectuado o registo fotográfico de todos os cartazes, grande parte deles foram levados para digitalizar na Universidade de Aveiro.







**FIGS. 3, 4, 5 e 6** As imagens aqui apresentadas foram feitas durante o registo fotográfico dos cartazes cedidos pela sede do PCP do Porto e pelo Professor Albano Pires. Todos os cartazes foram fotografados por Joana Alves Santos.



**FIGS. 7 e 8** Os cartazes seleccionados do arquivo da Universidade de Aveiro foram retirados da base de dados que existe online.

## 1.3 | METODOLOGIA DE ANÁLISE

---

A metodologia de análise que esta dissertação explora é de tipo qualitativo. Esta análise desenvolveu-se a partir de diversas ferramentas que auxiliaram a investigação: análise gráfica, visual, histórica, semiótica, oralidade são os conceitos chave que a dissertação explora.

Ao pretender desvendar camadas de história quase perdidas no tempo, esta dissertação reflete a dificuldade que essa questão implica. A complexidade de analisar cartazes que remetem para o período de tempo entre 1974 e 1986 leva à reflexão sobre a história e a sua interpretação. A polémica entre Manuel Loff e Rui Ramos demonstra como o estudar e escrever sobre história nem sempre é uma tarefa de um só caminho. A questão em causa inicia-se com a publicação no Jornal Expresso de uma série de volumes sobre a História de Portugal organizados por Rui Ramos, mais concretamente com o volume dedicado à ditadura de Salazar e relativo ao qual Manuel Loff se manifesta

Essencialmente, Loff acusa Ramos de relativizar o Estado Novo, apresentando Salazar como um moderado, e desvalorizando o alcance da sua repressão. Não se trata de negar a existência da ditadura, da censura ou da repressão violenta, apenas de afirmar que foram moderadas. (...) Para Ramos, a moderação de Salazar demonstra-se por comparação com Hitler, Mussolini ou Rolão Preto. Porém, se uma montanha é mais baixa do que outra, não significa que, por comparação seja um vale. (Moura, 2012)

Esta citação de Mário Moura ilustra como, quando se escreve sobre história, as verdades são sempre relativas não só porque são influenciadas pelas ferramentas de estudo e de análise disponíveis, como também pela forma como as interpretamos e decidimos trabalhá-las. Por isso, verdades históricas é um termo que parece dificilmente aplicável quando se fala de trabalhar história, na medida em que ela depende dos meios, contextos, pessoas, testemunhos e



da forma como os interpretamos.

Sendo que a nossa dissertação se prende com questões da história do design português, particularmente portuense, foi feito um esforço no sentido de haver o máximo rigor no levantamento de todos os dados apresentados. As entrevistas deram também um grande contributo nesse sentido e ainda tornaram mais ampla a compreensão desta história, possibilitando a visão dos próprios intervenientes da História.

As análises de elementos gráficos e semiótica foram usadas também nesta dissertação porque auxiliam na compreensão do objecto cartaz como um meio e veículo de mensagens, significados e história, possibilitando uma análise do objecto, extrapolando-o depois para os seus efeitos a nível da sociedade, permitindo assim uma análise mais abrangente que possibilita um entendimento diferente do cartaz enquanto veículo de propaganda política, assim como compreender o contexto social e político que a cidade e o país viviam nestas décadas. Como a seguinte transcrição ilustra,

Não é simplesmente descritiva, como a interpretação composicional parece ser; nem se baseia em considerações quantitativas de significado, como a análise do conteúdo do mesmo nível tem de se basear. Em vez disso, a semiótica oferece uma grande caixa de ferramentas analíticas para decompor uma imagem e traçar como ela funciona em relação a sistemas mais amplos de significado (Rose, 2001, p. 69, tradução livre).

Segundo José Bártolo (2008), “Fazer uma análise semiótica do design, corresponde assim, antes de mais, a questionar criticamente o processo do design, a sua orientação, o impacto da sua intervenção”. Estas palavras complementam a intenção desta análise, visto que ela se desenvolve através da compreensão aprofundada do objecto cartaz. A análise visual aliada a uma análise de contextos culturais e simbólicos potencia a percepção da realidade gráfica das décadas de 70 e 80, feita precisamente através dos cartazes. O cartaz funciona, assim, como elemento mediador e comunicador do seu meio envolvente. Esta forma de abordar o cartaz permite então desenvolver uma análise que ajuda a perceber a sua própria história, observando-os de uma perspectiva mais intimista.

O método de “História Oral”<sup>2</sup> (Smith, 2008), é um método de recolha de dados e, por conseguinte, alia-se a esta análise sempre que possível de forma a tornar mais credíveis as afirmações feitas com base na análise gráfica. Este método pretende, então, desvendar as camadas de significados e contextos que os cartazes encerram em si mesmos e de que forma eles ajudam a contextualizar a produção cartazista política na cidade, assim como compreender a visão dos próprios intervenientes.

Este método é, portanto, possibilitador da obtenção de conhecimento em primeira mão destas décadas da história do design gráfico no Porto. Esta forma de levantamento de dados ajuda não só a colmatar a pouca biblio-

<sup>2</sup> “História Oral” é um conceito que descreve uma forma não só de recolha de dados como de contar e fazer História. Este conceito consiste numa forma de revelar e analisar histórias e História através do contacto direto com os intervenientes dos acontecimentos. Sendo considerada “a primeira forma de história”, segundo Paul Thompson (Smith, s.d.), a “História Oral” permite neste caso, ampliar os poucos registos bibliográficos recolhidos, potenciando uma melhor percepção de como a história do design gráfico político portuense se desenvolveu nestas décadas de estudo.

grafia que existe sobre o tema como também a complementá-la: em vários livros que se analisou foi possível compreender que a maior parte dos cartazes não se encontra identificada pelo autor; vários dos cartazes recolhidos para o nosso *corpus* de análise faziam parte desses “anónimos”. Graças ao contacto direto com variados intervenientes, foi possível identificar a autoria de muitos cartazes. Acreditamos que a presente dissertação ganha um valor acrescentado por contribuir para o desvendar de apontamentos da história do design gráfico portuense que estavam por publicar.

“History from below”<sup>3</sup> (Smith, 2008), será o conceito que melhor caracteriza o intuito desta abordagem:

Enquanto que a maior parte da história foi, e alguns podem argumentar que continua a ser, escrita a partir de pontos de vista da elite, o objetivo inicial dos historiadores orais foi o de recolher memórias que trouxessem novas perspectivas para o entendimento do passado (Smith, 2008).

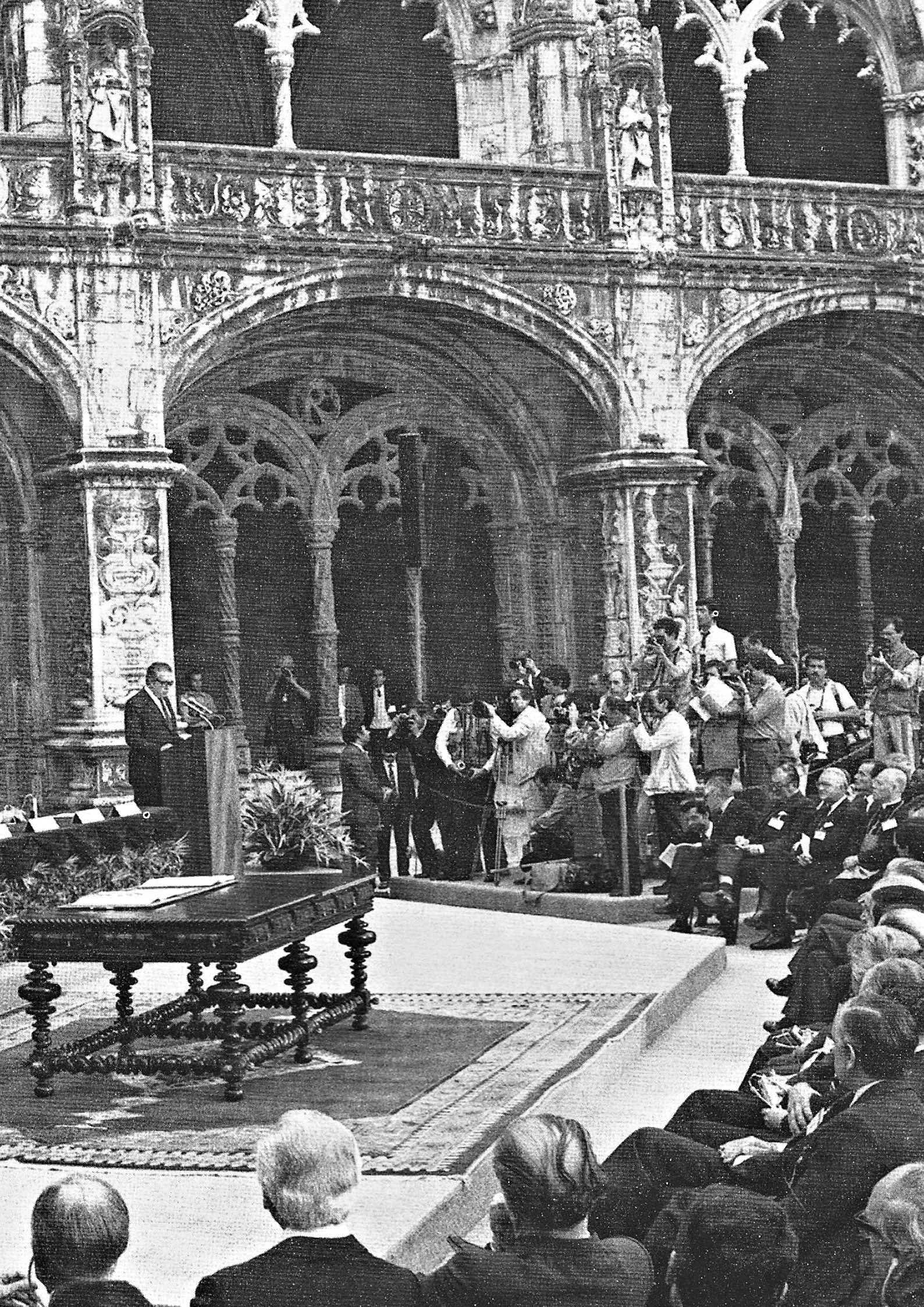
<sup>3</sup> “História através das raízes” (tradução livre).

Este método foi utilizado para as entrevistas que se realizaram a diversos intervenientes das artes gráficas no Porto, possibilitando assim a descoberta desta história que ficou posta de lado (comparando com o mediatismo que autores como, a título de exemplo, João Abel Manta e Sérgio Guimarães tiveram). Esta ferramenta serviu para, junto dos próprios protagonistas, autores e impressores, se complementar a análise dos cartazes e compreender melhor os seus contextos.

Aliando este método de recolha de dados à presente dissertação, foram desenvolvidas sete entrevistas que seguem na sua totalidade em anexo. Todas as entrevistas foram pensadas de forma a que pudessem ser, posteriormente, usadas como forma de justificação e entendimento mais aprofundado não só da análise dos cartazes em si, como também de forma a ajudarem a contar a história do design político portuense pelas pessoas que realmente se encontravam no ativo na altura. Apesar de serem sete pessoas apenas, o espectro foi muito variado, sendo que foram entrevistados autores de cartazes políticos, autores de cartazes, impressores, tipógrafos e historiadores. No fim, foi possível obter informação de variadas formas de pensar e de ver os acontecimentos, tornando as entrevistas muito ricas e testemunhos de duas décadas da história gráfica portuense detentoras de grandes mudanças.

As entrevistas foram feitas por *e-mail*, *Skype* e pessoalmente. Contudo, na preparação da totalidade das entrevistas estabeleceram-se contactos pessoais fundamentais no processo de recolha documental e na preparação das entrevistas. Todas as entrevistas foram também revistas e corrigidas pelos próprios entrevistados.







CAPÍTULO 2

# O ACORDAR PORTUGUÊS PÓS-SALAZARISTA

---

*“O povo é quem mais ordena*

*Dentro de ti, ó cidade”*

*(Afonso, 1971)*

## 2.1 | A DÉCADA DE 60 E O FIM DO SALAZARISMO

---

Desde a entrada de António de Oliveira Salazar como Ministro das Finanças em 1928, em plena Ditadura Militar, Portugal demoraria décadas até voltar a ver a terceira república instalada e o sistema democrático vigorar. Este regime ditatorial tornou-se num dos mais longos na história ocidental moderna.

Baseando-se numa política de isolamento, o Primeiro Ministro Português regia o país com austeridade, a censura limitava a liberdade de expressão e a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) reprimia qualquer forma e fonte de desacato e desagrado. Esta política contribuía não só para um clima opressivo, como também para o isolamento do país face àquilo que acontecia no estrangeiro e para um nível de literacia e educação muito baixos nas escolas.

Governado por Salazar, Portugal cada vez mais se identificava com o slogan definido pelo próprio estadista: “Orgulhosamente sós”. Pedro Almeida (2005, p.120), referindo-se a um exemplo específico sobre calçado, ajuda a ilustrar esta questão: “Até à queda do regime marcada pelo 25 de Abril de 1974 em Portugal, a proteção do estado à produção portuguesa limitava as importações, designadamente de calçado desportivo e equipamento de marcas internacionais desenvolvidos para os atletas de alta competição”, sendo possível compreender que o Estado se impunha na limitação do contacto com o estrangeiro. A década de 60 fica então marcada pela frase de Salazar que tão bem ilustrou o estado para o qual o país profundamente caminhava. A Guerra Colonial torna-se, nesta década, impulsionadora de muitas mudanças que acontecem no país, como o exponencial crescimento da emigração (tanto para fugir à ida para a guerra, como pela crise na agricultura que cada vez mais trazia miséria à população rural) e os movimentos revolucionários que cada vez mais se faziam sentir aos poucos.

Apesar de toda a travagem da inovação, o caso específico do ensino português mostrava mudanças: o número de inscritos tanto no ensino básico, secundário e nas próprias universidades começou a aumentar. Este factor influenciou decisivamente os contornos das revoltas que começaram a surgir potenciadas pelas camadas jovens da sociedade. Esta juventude com estudos formou “Uma nova camada social, com novos conhecimentos, com novo acesso à cultura e com uma outra consciência da injustiça da distribuição dos rendimentos acrescidos que são fruto do desenvolvimento.” (Rosas, s.d.). O descontentamento era crescente e a candidatura de Humberto Delgado às eleições presidenciais em 1958 foi um factor que potenciou a alavanca para diversos movimentos e partidos que se empenharam na reforma de um país que há muito não via uma agitação tão grande e promissora. Exemplos são a formação do Movimento Monárquico Popular em 1957; a “Revolta da Sé” em 1959; o ataque ao quartel general de Beja em 1962; a tentativa falhada de um golpe de estado em 1961 encabeçada por Botelho Moniz e muitos outros que representaram o início da luta armada até 1974 (Medina, 2004), entre diversos acontecimentos que aos poucos iam permitindo pequenas mudanças na mentalidade das pessoas.

Os acontecimentos em Portugal, apesar de terem a particularidade de acontecerem em forma de luta contra o regime político instituído, em muito se assemelharam àquilo que se via acontecer no estrangeiro. Um pouco por todo o mundo, a década de 60 trouxe consigo uma palavra de ordem: “mudança”. A vontade que se sentiu em erguer esta palavra foi notória em todas as frentes – sociais, políticas e artísticas. Os governos conservadores que em vários países governavam contribuíram para a instigar, nomeadamente nas camadas mais jovens da sociedade, que se tornaram impulsionadoras de muitos movimentos radicais e subversivos que tocaram áreas como a educação, direito, entretenimento, valores e modos de viver, e até hoje estas mudanças infligidas se sentem.

A década de 60 foi uma década de grandes transformações internacionais, de grandes convulsões internacionais, é se quiser, por excelência a década das revoluções, dos movimentos revolucionários, a década das bandeiras vermelhas, das bandeiras negras, dos novos valores, da crença sólida de que é possível mudar o mundo, mudar a ordem capitalista e instaurar uma ordem nova fosse o que isso fosse à luz dos vários movimentos de contestação que varriam a Europa, a América do Norte e os movimentos armados de libertação pela África, pela América Latina e pela Ásia. (Rosas, s.d.)

Foram anos de revolução e novidade, que trouxeram ao mundo novas tendências e novas experiências, marcados por todo o tipo de protestos contra o clima de guerra e conservadorismo que se fazia sentir, como Liz McQuiston (1993, p. 27, tradução livre) afirma “Tudo isto explodiu nos anos sessenta em ondas de raiva, protesto e reorientação”.

A Guerra do Vietname foi um elemento crucial no impulsionar destes protestos de revolta da facção juvenil, “A Guerra do Vietname teve um papel

de radicalização nas pessoas por todo o mundo, especialmente nos jovens” (“The May-June 1968 revolt in France and its influence today”, s.d., tradução livre). A repulsa que sentiram por esta Guerra, não sendo de esquecer que foi a primeira guerra a ter sido seguida e transmitida diariamente pela televisão, transfigurou o mundo desta década. Também em Portugal se assistiu a algumas consequências desta nova consciência e atualidade da informação relativa a esta guerra. Um exemplo disso foi a manifestação em Janeiro de 1968 no Porto, levada a cabo pelos estudantes desta cidade, contra esta guerra (“Movimento operário e popular do Porto,” s.d.).

Outros casos intensificavam este clima, como a invasão da Baía dos Porcos em Cuba numa tentativa de derrube do governo de Fidel Castro, por parte do governo de John F. Kennedy, ou mesmo a Guerra do Ultramar nas colónias portuguesas: suscitadas pela prolongada demora de Portugal em libertar os povos africanos da colonização, as revoltas – podendo ser assinalada a 4 de Fevereiro de 1961 a primeira, em Luanda – incitaram o povo a manifestar-se e a procurar a fuga à subjugação a que estavam ainda reféns.

As revoltas estudantis foram também presença assídua no cenário dos anos 60 por toda a parte, sendo que Portugal não foi exceção pois o movimento estudantil, “Nas suas diversas fases, 1962, 65, 68, 69 foi refletindo esses grandes abalos e vai-se constituindo, indiscutivelmente, a partir de 62 como uma ponta de lança da contestação ao regime marcelista.” (Rosas, s.d.). Em 1962 é visto o primeiro grande movimento estudantil [FIGS. 9 e 10] culminar na primeira grande crise deste meio em Portugal. Começada em Lisboa devido à proibição do Dia do Estudante, esta primeira demonstração de revolta

**FIGS. 9 e 10** Imagens que ilustram as revoltas encetadas pelos estudantes durante esta década.



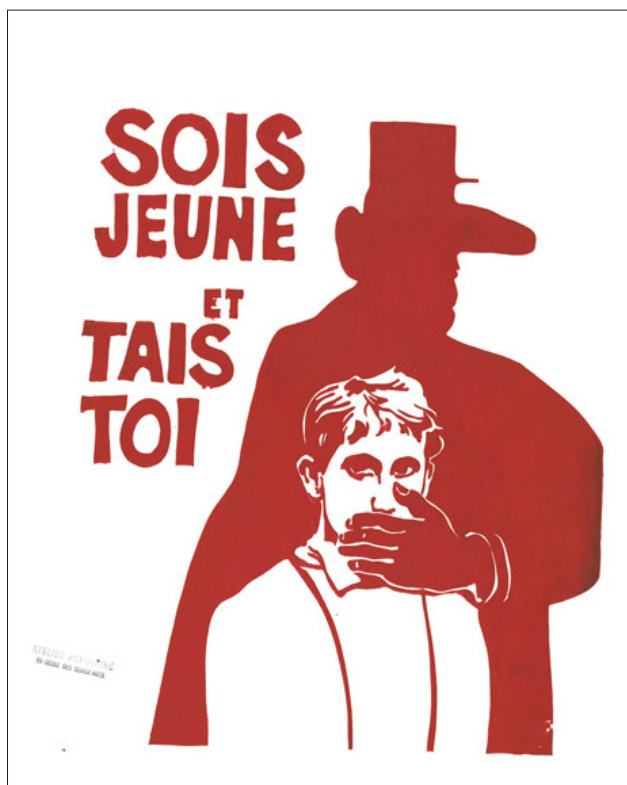
intensificou-se três anos mais tarde, quando 53 alunos foram expulsos das universidades e 100 foram suspensos. O movimento havia sido lançado, e em 1969, no dia da inauguração do Edifício das Matemáticas, quando Alberto Martins, presidente da Associação Académica de Coimbra, pede para falar em nome dos estudantes, o Presidente Américo Tomás rejeita esse pedido e a cerimónia termina. As manifestações que se sentiram um pouco por todo o país após este acontecimento foram evidentes de que as camadas mais jovens da sociedade começavam a querer promover uma mudança ideológica.



Como a jornalista Diana Andringa refere, “O movimento de 1969 inspirou-se no Maio de 68 no seu lado estético e na forma de reivindicar e deu atenção a outros problemas como a igualdade ou o amor livre” (Ribeiro, 2008); contudo, foi perceptível que aquilo que mais fortemente movia os estudantes era um sentimento de luta contra o regime fascista que, mesmo com Marcelo Caetano, ainda vigorava.

O Maio de 68 [FIG. 11] francês foi, portanto, incitador deste processo revolucionário das camadas jovens da sociedade portuguesa assim como das frentes sindicais, sendo que foi também o grande impulsionador das intervenções em forma de protesto estudantil/juvenil e de trabalhadores que se

**FIG. 11** No seio da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, a manifestação de estudantes tomava forma no papel através do *Atelier Populaire*. As oficinas e estúdios de impressão foram ocupados e os cartazes começaram a surgir, impressos em técnicas de baixo custo assim como em grande número, como a serigrafia, litografia e *stencil*. “Sê jovem e cala-te” é um exemplar destes cartazes produzidos serigraficamente assim como da plasticidade e irreverência das mensagens que usavam. Neste cartazes existe um claro protesto ao governo conservador que pretendia “calar” vozes dissidentes.



fazia sentir um pouco por toda a parte: “Em nenhum outro país uma revolta estudantil quase deitou abaixo um governo” (Lichfield, 2008). Começou por um trocadilho: “Egalité! Liberté! Sexualité!” (Lichfield, 2008) – Igualdade! Liberdade! Sexualidade!. Os estudantes pediam a liberdade e o direito para dormirem juntos, a repressão sexual foi usada como chave para a batalha. A revolta iniciava-se e ficaria para sempre registada na história como sendo a revolta dos estudantes que, mesmo assentando em bases não muito estáveis a nível de ideologia, conseguiu durante semanas abalar a estabilidade conservadora do governo de Charles De Gaulle.

Aos estudantes aliaram-se trabalhadores e sindicatos e, revoltados com o poder vigente, com os valores ultrapassados, com o sistema tradicionalista que

a educação seguia, com os níveis elevados de desemprego e de fome começam a provocar uma série de manifestações e greves. Revoltavam-se contra aquilo que De Gaulle personificava: “O general queria uma França moderna e dinâmica enraizada num sistema social antigo, conservador e não dinâmico” (Lichfield, 2008, tradução livre). De Gaulle, usando-se da força policial, tentava a todo o custo suprimir estas revoltas, sendo que uma primeira ação em massa acontece a 21 de Fevereiro no Quartier Latin e com estudantes como protagonistas. Esta mesma força, a 2 de Maio, ocupa a Universidade de Nanterre (levando ao seu encerramento no mesmo dia), e proporciona a alavanca para a crise que se viria a instalar durante cinco semanas, “Depois de cinco semanas de loucura, acaba-se o fôlego” (Robin, 1999, p. 50). Nanterre, nos arredores de Paris, era uma cidade assente em ideais de esquerda comunista e daqui veio a sua rebelião em força ‘contra a sociedade de consumo’, o ensino tradicional e a insuficiência de saídas profissionais” (“Infopédia” s.d.).

A grande revolta de 1969 em Portugal parece, à luz do Maio de 68 em França, ter sido por ele consubstanciada e incitada, e esta repercussão que a revolta em França teve no nosso país incentivou mais fortemente a construção de uma luta que começava a dar os seus frutos. A intensificação do sentimento de inconformismo perante a realidade política portuguesa levou a que a luta contra o regime comesse a abranger as mentalidades não só das facções estudantis, como também dos partidos que existiam na clandestinidade, e promoveu a formação de novos.

Um caso interessante de se apontar passa-se no Festival da Canção de 1969, onde Simone de Oliveira canta a “Desfolhada”, um poema de Ary dos Santos, e arrecada o primeiro lugar. Neste poema/canção onde é já perceptível uma certa necessidade de incutir nas pessoas novas ideias, o verso “Quem faz um filho / fá-lo por gosto” é disso exemplo, sendo que nesta altura o papel da mulher era ainda o de permanecer subjugada ao poder do homem. Aquele verso suscita então uma outra realidade, onde não só é posta em causa a liberdade sexual como também o próprio papel da mulher na sociedade.

Os anos 60 constituíram, então, um marco decisivo na viragem ideológica das sociedades, e em Portugal essa viragem possibilitou uma entrada nos anos 70 com uma onda de crescente de entusiasmo pela possibilidade de mudança.

## 2.2 | DO MARCELISMO À ADESÃO À CEE

---

Salazar abandona o poder e Marcelo Caetano, a 23 de Setembro de 1968, é nomeado primeiro ministro: o grupo de ministros que estaria sob o comando do novo chefe de estado tendia para a facção reformista (Macedo, 2010). Todavia, a frágil abertura em nada contribuiu para o campo cultural a não ser fazer compreender o fosso que existia entre o nosso país e o resto do mundo (“Anos 70,” s.d.). A década de 70 iniciava-se então desta forma tumultuosa, e foram vários os acontecimentos que levaram a compreender que o país começava a querer libertar-se do slogan com que Salazar o havia rotulado, “Orgulhosamente sós”.

As fronteiras que a censura de Salazar havia incutido no país começaram nesta década a dissipar-se, e prova disso é, indubitavelmente, o 25 de Abril de 74. A ARA (Ação Revolucionária Armada), criada pelo PCP (Partido Comunista Português) em 1970, promoveu o incitar de um espírito de mudança que começava a surgir no país. Para isso, promoveu uma série de ataques com bombas e assaltos a diversas instituições, como junto à Escola Técnica da Direção-Geral de Segurança (1970); corte de energia em Belas, Vialonga e Caneças (1972) ou mesmo o ataque à Base Aérea nº 3 de Tancos onde se destruíram 16 helicópteros e 11 aviões, a título de exemplo. As BR (Brigadas Armadas) e a LUAR (Liga de Unidade e Ação Revolucionária) também contribuíram para o incitar do sentimento de revolta.

Foram então anos conturbados, em que a tensão política e militar crescia de dia para dia e onde se poderá dizer que para além de revoltas militares se sentiu :

A luta armada como ações desencadeadas por grupos civis organizados de índole político-militar e que tiveram como objectivo essencial o desgaste da «retaguarda» do regime, a realização de iniciativas cuja natureza e carácter exemplar pudessem mobilizar a população contra o poder do Estado Novo ou a preparação de um levantamento armado (Brito, s.d.).

Com Salazar afastado em 1968, Marcelo Caetano chega ao poder, designando-se o seu partido (único) de Ação Nacional Popular. Esperava-se mudança na estruturação do partido, mas cedo foi perceptível que, mesmo havendo tentativas de abertura do sistema político, cada vez mais o país se afundava e se afastava do mundo exterior (“anos 70,” s.d.). O povo mostrava-se descontente. A chamada “Primavera Marcelista” durou o tempo suficiente para fazer perceber que a liberalização prometida era apenas isso: uma promessa que não viu concretização. Em 1971 a revisão constitucional nada de significativo alterou a nível formal, e após o fim do mandato do presidente Américo Tomás, este voltou a ser eleito por Marcelo, contra a vontade de muitos; a guerra colonial não parecia ter um fim próximo, durando há mais de 13 anos; o regime ditatorial durava há 48 anos; e a isto juntava-se o desgaste das estruturas institucionais. Todos estes factores levaram à crescente inconformidade por parte dos militares das Forças Armadas que decidiram intervir, conduzindo assim ao nascimento do Movimento de Capitães que nada mais queria para além de colocar a sua força ao serviço do Povo e convocá-lo a proclamar o seu Governo (“25 de Abril - Uma aventura para a democracia”, s.d.).

Houveram também vários acontecimentos sociais que tiveram lugar nestes primeiros anos, e hoje em dia é possível percebê-los como fruto de um sentimento de mudança. Um exemplo disso é a televisão que, tendo surgido no país em 1956, é nesta década que ganha uma maior dimensão, ao surgirem programas que pareciam já não sofrer o mesmo tipo rígido de censura, como é o caso do Zip-Zip, que será focado no parágrafo seguinte. A televisão suscitava também a percepção daquilo que se passava no mundo, através dos noticiários, e isso desencadeava uma maior consciencialização dos acontecimentos. O conceito de “aldeia global” criado por Marshall McLuhan na década de 60 pode ser aqui associado. Os meios de comunicação incitavam as revoluções devido ao mediatismo com que facilitavam a informação. O mundo tornava-se, de facto, numa aldeia onde as pessoas se sentiam perto de tudo o que acontecia por todo o mundo. Portugal saía, no final da década anterior, de um governo chefiado por Salazar e parecia agora querer absorver estas mesmas mudanças que por todo o mundo se via acontecer. Uma mudança que explicitou, no contexto português, o conceito de McLuhan foi, como já referido, o surgimento da televisão no país, ajudando a promover não só uma maior abertura àquilo que lá fora se passava, como também ajudando o povo a compreendê-la como um objecto possibilitador de uma cultura massificada.

A televisão, tal como todos os outros meios de comunicação, era posse do Estado, sendo ele o controlador de todos os programas emitidos. Só em 1975 é nacionalizada, e unicamente a partir de 1980 a programação a cores se torna regular. Apesar disso, e como já foi mencionado, os *media* começaram também a participar na corrente de mudança que se ia fazendo sentir. Raúl Solnado, Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Ramiro Valadão, possibilitaram um programa que marcou decisivamente o ano de 1969: o Zip-Zip [FIGS. 12 e 13]. Este programa marca decisivamente a sociedade portuguesa na viragem da década. Assentando numa modalidade diferente para a altura, o Zip-Zip



**FIGS. 12 e 13** Imagens do programa Zip-Zip.

desenvolvia-se segundo a vertente de *talk-show* e entrevistas em direto na rua. Apesar da pressão evidente da censura, o público aderiu efusivamente ao programa e, durante os meses que ele esteve no ar, o país conheceu não só novas formas de se fazerem programas, como também sentiu que a liberdade de expressão começava a rondá-lo - “O país, esse, respondeu com entusiasmo a um programa que revolucionou as noites de televisão, o futuro de muitos programas que viriam a ser feitos, a consciência e as atitudes do público e mesmo a relação com os Censores.” (“Zip-Zip”, s.d.).

É então evidente, com os exemplos apontados, que os anos 70 chegam com, citando Liz McQuiston (1993), “A nova era da ‘revolução’”. Apesar de a autora não se referir ao contexto português, esta comparação parece pertinente, pois também Portugal foi marcado por grandes acontecimentos e mudanças nesta década. A par daquilo que acontecia no estrangeiro, Portugal levantava aos poucos o véu da censura que o sufocava. O famoso Festival de Vilar de Mouros é disso exemplo, sendo notórias as influências que ele tinha de um movimento de contracultura que surgiu nos Estados Unidos nos anos 60: o Movimento *Hippie*.

Os movimentos de contracultura que surgiram marcaram para sempre a história desta década que viu os jovens a rebelar-se contra as ideologias e (pre)conceitos vigentes. Os *hippies* ficam então para sempre associados ao florescer desta onda de protesto. “There’s a whole generation with a new explanation”<sup>4</sup>, escreve Scott McKenzie (1967) num dos versos da sua música “San Francisco” e, de facto, toda esta geração de sessenta queria provar ao mundo que era uma nova geração, muito distinta a nível ideológico daquilo que até então tinha surgido, como podemos ver no artigo “The Hippies: The Philosophy of a Subculture”<sup>5</sup> (1967, p. 18, tradução livre), publicado na revista *Time* “Os Hippies apregoam altruísmo e misticismo, honestidade, alegria e não-violência”. As repercussões deste movimento chegam a Portugal na forma de um festival que se assemelhou ao mítico Festival de *Woodstock* que aconteceu em Agosto de 1969 e que se tornou num dos momentos-chave do movimento *hippie*.

<sup>4</sup> “Existe uma geração inteira com uma nova explicação” (tradução livre)

<sup>5</sup> “Os Hippies: a filosofia de uma subcultura” (tradução livre)



Não só causando impacto a nível social, cultural e político, este movimento também marcou profundamente a cena artística, de que a música é tão bom exemplo, visto que vários *singles* e músicos se tornaram icónicos, como “San Francisco” já referido anteriormente, mas também Joan Baez, Melanie Safka, Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Bob Dylan e John Lenon, a título de exemplo. O gosto pela música provinha da facilidade que ela concedia para a propagação de ideologias e emoções. O Festival de *Woodstock* personificou exatamente esta relação dos ideais do movimento *hippie* e a música. Foi um festival que não só arrecadou milhares de espectadores como ficou registado como um festival onde imperou a ideologia “Peace and Love”.

No nosso país, no virar da década, em 1971, o médico António Augusti Barge organiza o primeiro festival de verão de “Música moderna para jovens”. Este festival, intitulado de Festival de Vilar de Mouros [FIGS. 14], marcou uma viragem na maneira como os eventos musicais eram encarados no país, “O clima de paz, amor e liberdade fez com o que o Vilar de Mouros de 71 fosse considerado, tanto para a crítica nacional como para a internacional, como o *Woodstock* português.” (Sumares, 2009). Com ele, é hoje possível compreender que, apesar de todos os anos de censura, o país começava a desbravar esse

**FIGS. 14** A imagem retrata as pessoas e o ambiente que se vivia no festival.

**FIG. 15** Imagem que retrata o ambiente em *Woodstock* e através da qual é possível ilustrar as semelhanças entre os dois festivais.



manto e a tentar compensar diversas lacunas que a sociedade sofria aos mais diferentes níveis. O festival foi, então, um marco importante a nível cultural onde 30 mil pessoas se juntaram, mas onde também se sentiu que a liberdade que ele proporcionou foi recebida de forma receosa, visto que ninguém estava habituado a poder conviver daquela forma e porque a PIDE vigiava o local. O facto de ter sido algo identificável com um festival tão marcante como o de *Woodstock* [FIG. 15] e também por ter trazido não só bandas portuguesas como também estrangeiras – Elton John e Manfred Mann – denotava que o que acontecia no estrangeiro começava aos poucos a chegar a Portugal, renovando não só a nível cultural como a nível de mentalidades.

Em 1973, mais uma vez a música e a televisão tornam-se meios de difusão de uma insatisfação crescente. Na nona edição do Festival da Canção, em 1973, Fernando Tordo surge com a canção “Tourada”, cujo poema foi escrito pelo poeta José Carlos Ary dos Santos. Estando um país numa situação em que a música servia não só de desabafo como se tornava incitadora de mudança, esta canção marca uma posição e incita à não conformidade perante o sistema político vigente. Tendo passado inexplicavelmente pela censura, o poema desenrola-se incitando à resistência, apelando à esperança dos portugueses e mostrando que a união do povo ia possibilitar a mudança. “Com bandarilhas de esperança / afugentamos a fera / estamos na praça / da Primavera”; nesta estrofe, é perceptível como esses apelos estão evidentes e como o facto do país se encontrar sob o domínio da “Primavera Marcelista” – “praça da primavera” - e não no Salazarismo, só podia ser mais um incentivo a que a mudança fosse levada a cabo – “com bandarilhas de esperança / afugentamos a fera”.

O ano de 1974 chega [FIGS. 16 a 23], e com ele a revolução<sup>6</sup> que possibilitou a mudança de regime: Portugal alcança a liberdade democrática, sendo que em 1975 deram-se as primeiras eleições livres. Às 22h55 da noite de 24 de Abril, a primeira senha, “E depois do adeus”, tocava na rádio, seguida pela segunda senha às 00h20, que vinha confirmar que a revolução era uma realidade: tocava na Rádio Renascença “Grândola, vila morena”. Portugal amanheceu um país diferente, e para sempre deixou um marco na sua história pois os incentivos ao não derramamento de sangue foram levados a cabo e substituídos por aquilo que até hoje se considera o símbolo da revolução e do país: o cravo vermelho. “Prodigiosamente, vindos não se soube donde, apareciam grandes quantidades de cravos vermelhos que todos punham nas lapelas, nas tranças dos cabelos, nos canos das espingardas” (Saraiva, 2004, p. 21). Eram cinco horas da tarde quando o Governo se rendeu. Portugal era, então, um país novo.

Foi uma revolta dos militares, aos quais se juntou o povo. Uma revolta que se pode dizer única na sua espécie aos olhos do seu século (Pinto, 1999): logo após o golpe de estado, o que pretenderam (e cumpriram) os militares foi entregar o poder ao povo, promovendo a todo o custo a realização de eleições (Praça, 1999).

A agitação social, política e visual que se seguiu à revolução foi algo que Portugal nunca tinha presenciado, e as primeiras eleições livres a 25 de Abril

<sup>6</sup> Conhecida como a “Revolução dos Cravos”, a revolta de Abril foi o marco decisivo para o início da Terceira República em Portugal.





**FIG. 16 a 23** Fotografias do dia da Revolução de Abril na cidade do Porto. As fotografias refletem a euforia da vitória em vários pontos da cidade: Avenida do Aliados, Rua do Heroísmo e Ponte D. Luís.

de 1975 foram o concretizar do compromisso que o Movimento das Forças fez com o povo português. Compromisso esse que assentava no conceito dos três D – Democratizar, Descolonizar e Desenvolver (Praça, 1999). Apesar da grande instabilidade que se fez sentir no Estado no período que antecedeu as eleições de 1975, o MFA não inverteu o programa que tinha estabelecido para o país e, portanto, as eleições aconteceram (Pinto, 1999).

As eleições levarão o Povo a participar na vida política portuguesa e a procurar uma aquisição de consciência política. (...) o ato de votar – simultaneamente um direito e um dever de todo o cidadão, que o dotará com uma das suas armas mais eficientes – é um ato pedagógico, é um exercício revolucionário de iniciação a todo um processo e técnica de eleições (Primeiras eleições livres, 1975, p. 29).

Ao contrário daquilo que os boatos da reação faziam acreditar, a adesão às urnas foi elevadíssima e sem distúrbios. Contou-se com 91,73% dos votos, ou seja, o número de eleitores chegou aos 6 176 559 (Primeiras eleições livres, 1975). Foram doze os partidos que se candidataram e, apesar do que ditavam os meios de comunicação – que tendiam para a prosperidade da esquerda – a força que venceu foi o centro, ou seja o PS e o PSD. O PS ganhou as eleições com 37,9% dos votos (Saraiva, 2004).

Mostrando-se a Europa muito interessada nos eventos que se sucediam em Portugal, a imprensa apresentou várias visões sobre os acontecimentos, onde a maioria apontava de facto para uma vitória socialista. No jornal francês *Le Figaro*, esta mesma percepção era partilhada, sendo que um predomínio de centro e socialista era de facto o vencedor (Praça, 1999). A visão mais voltada à esquerda comunista foi então posta de lado, dando lugar a um “Projeto de democracia pluralista” (Saraiva, 2004, p. 45).

Os anos que se seguem a estes dois grandes momentos foram repletos de acontecimentos que seguiram a via da mudança e da implementação desta nova forma de reger e viver no país. Contudo, esta nova situação política suscitou um clima conturbado no país que veio a ter uma maior estabilidade com a adesão de Portugal à CEE (Comunidade Económica Europeia), posterior UE (União Europeia). Esta conturbação adveio de problemas económicos, de lutas entre partidos, de diversas manifestações e de esporádicos atentados à bomba que refletiam a instabilidade política de um país que começava a entrar num período de mudança.

Alguns acontecimentos deste período pós 25 de Abril são relevantes de salientar nesta dissertação porque ajudam a compreender como a evolução da sociedade portuguesa teve o seu rumo, e como de facto a palavra “mudança” foi levada a cabo. A descolonização dos territórios africanos que a revolução de 1974 possibilitou é, desde logo, um ponto crucial para a compreensão de que a democracia portuguesa caminhava por um trilho distinto daquele que a ditadura enveredara. Uma outra questão é a Constituição Portuguesa, que é aprovada no ano de 1976, e até hoje o país é regido por ela, apesar de já muitas revisões terem sido levadas a cabo.

A televisão começou a servir-se do potencial de difusão em massa, proporcionando um maior envolvimento das pessoas na realidade política, visto que tanto debates dos diversos partidos, como notícias dos mais recentes acontecimentos passaram a fazer parte do programa televisivo. Contudo, este meio de comunicação também estimulou a “novidade”. Um óptimo exemplo é a novela brasileira “Gabriela” [FIG. 24], que passa em Portugal no ano de 1977. Para além da inovação no que dizia respeito à publicidade que ela teve, a mensagem da novela foi o que mais tocou Portugal. A história de diversas mulheres que lutam pela própria liberdade e por uma vida que elas próprias definam, não só ajudou a que o povo se revisse nelas como também contribuíram para uma melhor percepção de como o papel da mulher na sociedade deveria ser mais ambicioso e igualitário, “Assim, não é de espantar que a luta de uma mulher pela sua liberdade, seja cotejada com a luta de um povo pela sua liberdade” (Cunha, 2003, p. 9)

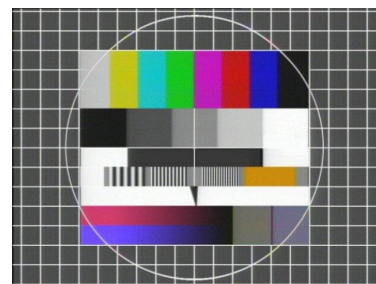
Em 1978, uma outra mudança significativa acontece: é afixada a escolaridade obrigatória até aos 6 anos para todos aqueles que tivessem nascido a partir de 1 de Janeiro de 1965. Esta mudança promoveu um crescimento do nível de alfabetização na nova juventude.



**FIG. 24** Gabriela e Nacib, os dois protagonistas da novela.

Com quase três décadas de atraso em relação àquilo que acontecia nos EUA, a emissão televisiva a cores surge a 7 de Março de 1980 em Portugal através da RTP (Rádio e Televisão de Portugal) [FIG. 25]. O Festival da Canção foi o programa privilegiado como introdutório a este novo conceito de ver televisão.

Também neste ano, 1980, um acontecimento político suscita a necessidade de uma mudança apressada: o primeiro-ministro Sá Carneiro morre em Camarate, num acidente de avião. As eleições antecipadas, três dias depois, elegem Ramalho Eanes para Presidente da República que, por sua vez, chama Pinto Balsemão para ocupar o lugar do falecido Sá Carneiro.



**FIG. 25** Imagem do encerramento da edição de televisão.



Um outro acontecimento decisivo na questão da “mudança” da sociedade chega através de um insólito programa de rádio: “Pão com Manteiga”. Carlos Cruz, José Duarte, Mário Zambujal, Orlando Neves, Bernardo Brito e Cunha e Eduarda Ferreira fazem um programa de rádio aos domingos de manhã que foi pioneiro de uma nova forma de fazer humor no país. A subversão do conceito de “rádio” provocada por este programa foi significativa, como podemos depreender por esta afirmação de Carlos Cruz quando explica que o programa pretendia, de facto, causar agitação e mudança

Bom dia, isto é o Pão com Manteiga, manteiga dos dois lados ou na Média FM. E há uma coisa que quero pedir: por favor não nos telefonem, temos mais que fazer do que estar a ouvir os vossos telefonemas. Não nos chateiem! Isto é um programa de rádio, não é para vos estar a aturar. (Como Nasceu o ‘Pão com Manteiga’, 2010).

Esta frase foi aquela com que abriram o primeiro programa, e aquela que os definiu desde logo como um programa irreverente.



**FIG. 26** Carlos Lopes quando ganha a prova olímpica.

“Mais do que ser primeiro / Herói é quem / Sabe dar-se inteiro / E dentro de si mesmo ir mais além”; desta forma, Manuel Alegre imortalizava a garra do português que, em 1984, voltava a elevar o bom nome do país. Quinze dias antes da prova olímpica em Los Angeles, Carlos Lopes [FIG. 26], de 37 anos, sofre um atropelamento durante um dos treinos. A 12 de Agosto daquele ano, o atleta propunha-se, mesmo assim, a participar na prova rainha dos Jogos Olímpicos: a maratona. O feito da vitória não se ficou por aqui, pois não só foi o primeiro português a ser medalhado a ouro nestes jogos, como também só em 2008 o seu recorde olímpico foi batido.



**FIG. 27** Assinatura do tratado de adesão à CEE no claustro do Mosteiro dos Jerónimos.

A entrada de Portugal na CEE (Comunidade Económica Europeia) [FIG. 27] chega dois anos mais tarde. Já em 1977, Mário Soares havia pedido a adesão do país a esta organização, contudo, só em 1986 é que Portugal se torna um país membro. A instabilidade política, económica e social provocada pela queda do regime foi muito grande. O facto de o país ter vivido 13 anos com uma guerra colonial fez com que o seu fim provocasse não só um maior empobrecimento do continente, visto que a sua economia dependia grandemente das colónias, como o regresso de milhares de portugueses residentes nas ex-colónias. A adesão à CEE pretendia então evitar que o país se afundasse num isolamento, promovendo a recepção de apoios externos para projetar a economia nacional e levar o país a instituir reformas nos sectores necessários. Assim, Portugal alcança uma viragem decisiva na sua história.



# DESIGN POLÍTICO: O CARTAZ

---

*“Fruto do seu tempo, o cartaz dos primórdios da Democracia, imitando modelos importados, copiando o que de bom e de menos bom havia sido produzido em várias catedrais da propaganda ideológica, mas, em muitos casos, fazendo também transparecer originalidade e cunhos bem particulares da realidade portuguesa, foi uma genuína arte de rua, dotada de uma dimensão plástica, sociológica e política próprias.”* (Notícias, 2004, p. 9)



## 3.1 | BREVE INTRODUÇÃO AO DESIGN GRÁFICO EM PORTUGAL (DÉCADAS DE 60, 70 E 80)

---

O facto de o país viver preso a um clima ditatorial de censura fez com que a disciplina do design tivesse tardado a consagrar-se. As dificuldades da sua implementação foram notórias por estas mesmas razões, mas o facto é que no fim da década de 50 e inícios da década de 60, o conceito de design como disciplina independente começa a ser discutido e assimilado. Segundo José Bártolo (2008),

Embora os anos de 1960 e início de 1970 tenham permitido o desenvolvimento de trabalho de design de vanguarda em Portugal (penso em Roberto Nobre, Manuel Rodrigues, Sebastião Rodrigues ou Victor Palla), claramente condicionaram e, em grande medida, adiaram um debate cultural que apenas se fez após 74.

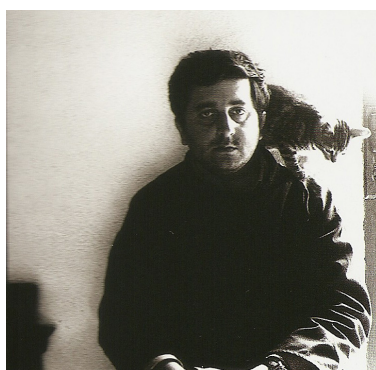
Daciano da Costa, Frederico George, Armando Alves, Sena da Silva e Sebastião Rodrigues são nomes que se associam à disciplina de design no nosso país. António Ferro ainda se encontrava à frente do SNI (Secretariado Nacional de Informação) quando estes nomes surgem, promovendo de facto a cultura como um veículo de propaganda política mas, infelizmente, um veículo de formação de ideias e de controlo da sociedade. A dificuldade da inserção do conceito de “inovação” devido ao clima ainda de censura não impediu que ele começasse a aparecer pontualmente.

Contudo, a discussão do conceito da disciplina começa mais seriamente em 1965, com o INII (Instituto Nacional de Investigação Industrial), onde se denotam os “Registos das primeiras discussões ‘oficiais’ em torno da lexicalização e da conceptualização da atividade” (Marinho de Almeida, 2009, p. 136). Mesmo assim, já em 1960, Frederico George promovia, nas suas aulas, a vontade de compreensão do conceito de design como disciplina autónoma (Bártolo, 2012).



A singularidade do pensamento de Daciano da Costa ajuda na compreensão de como o design começava a ser pensado em função de um conceito de disciplina e não como um apontamento esporádico da criação,

À medida que iam sendo introduzidas novas técnicas, novas racionalidades (standardização de processos) e novos materiais, o designer procurava encontrar formas de conciliar a tradição oficial dos técnicos com as exigências da produção industrial, ou seja, adequar as competências técnicas e criativas ao projeto de design num processo de diálogo permanente entre a tradição e a modernidade. (Marinho de Almeida, 2009)



**FIG. 28** Armando Alves em 1971.

De realçar também a exposição de Armando Alves [FIG. 28] em 1964, na ES-BAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto). Esta exposição tornou-se um marco na cidade visto que, não estando ainda implementado este curso de design na escola, os trabalhos gráficos selecionados para a exposição tornaram-na pioneira da disciplina nesta cidade.

Mesmo com estes inícios de uma tentativa de profissionalização, na década de 60 o design apenas conseguiu maior reconhecimento fora da área gráfica: “O design passou a ser valorizado pelos industriais de sectores como a metalurgia (e.g. Metalúrgica da Longra), a cerâmica, as madeiras, o vidro e os têxteis.” (Marinho de Almeida, 2009).

Já na passagem para a década de 70, a criação de duas escolas de design, a IADE (Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing) em 1969 e a Ar.Co (Centro de Arte & Comunicação Visual) em 1973, são dois marcos de como a revolução gráfica começava a surgir. A primeira surge como pioneira do ensino de Design no país, tornando-se desde cedo uma escola que quis ter um cunho internacional, ao chamar diversos nomes sonantes do estrangeiro a participarem na comunidade lectiva da escola. A segunda surge como uma escola que alia a arte e o design.

Neste seguimento, várias empresas privadas começam a promover e comissariar concursos e exposições de artes plásticas (Macedo, 2010). Em 71 e, dois anos mais tarde, em 1973, acontecem duas Exposições de Design Português; também neste ano de 73, as galerias de arte começam a surgir no país, sendo que já existiam 31; a Sociedade Nacional de Belas Artes aumenta o número de cursos de design de comunicação visual; e a revista Gráfica 70 surge como sendo um dos melhores exemplares de uma revista sobre design gráfico (Bártolo, 2012). Tudo isto mostrava o crescimento e impulsionamento que as artes visuais começavam a ter no país e, segundo Rita Macedo (2010, p. 24), “As questões de ordem político-económica não terão sido alheias ao despertar do mercado de arte”.

No entanto, e segundo José Bártolo, foi a partir de 1972 que “Em surdina, uma verdadeira revolução cultural, nas artes e no design português, ia ganhando forma”. É neste ano que, na Alemanha, acontece a quinta mostra de arte contemporânea, intitulada de “Documenta 5”. Esta mesma mostra veio

influenciar o pensamento artístico português, pois foram vários os críticos e teóricos, como Ernesto de Sousa, que se interessaram grandemente por ela, intensificando assim uma discussão mais acesa no país sobre as questões que ela levantava.

A Documenta 5, na República Federal da Alemanha, seria ainda mais implicativa do que as Bienais de São Paulo e de Veneza, representando uma grande amplitude de tendências, uma nova utilização do humor, a eliminação da distância entre o criador e o receptor, a valorização do efémero, de tudo o que envolvia e do caráter pedagógico da arte de vanguarda. (Nogueira, 2012).

Impulsionando, em Portugal, esta nova forma de ver a arte e o design, surgem duas exposições marcadamente influenciadas pelas Documenta 5: a Alternativa Zero [FIGS. 29 a 32], em 1977 e Depois do Modernismo em 1982.

**FIGS. 29 a 32** Fotografias da exposição Alternativa Zero.



A nível da revolução do 25 de Abril, houveram várias manifestações provocadas e potenciadas pelo fim do antigo regime e que pretenderam ser de cariz “Festivo, provocatório e utopicamente dialogante com todos os cidadãos, especialmente os ‘não públicos’ dos consumos habituais das artes” (Henriques da Silva, 2010).

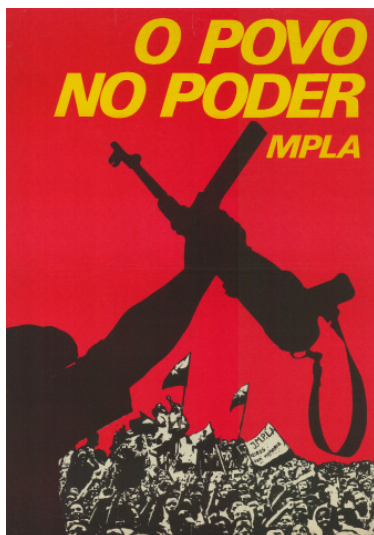
Em Maio de 1976 é oficialmente fundada a Associação Portuguesa de Designers que pretendia estabelecer os vínculos definitivos da disciplina design,

A consciencialização do papel Social do Designer; o Reconhecimento da Profissão tendo em atenção a situação já instituída noutros países e sua necessária

equiparação em relação a níveis já reconhecidos noutras profissões paralelas; consequente reconhecimento de níveis de responsabilidade profissional e sua equiparação salarial. (“Associação Portuguesa de Designers”, s.d.).

O design político, apesar de não surgir como ferramenta nova neste período revolucionário, assume aqui um papel diferente ao tornar-se um meio de expressão livre e não contaminado. Antes da revolução, o cartaz já era um meio de comunicação trabalhado e usado como propaganda política do governo de Salazar. Esta propaganda sofria as influências de uma sociedade restringida pela censura, onde era ainda “Subordinada a uma lógica discursiva predominantemente aplicada à noção de progresso económico e de consumo.” (Candeias, 2010, p. 179). A revolução que a própria disciplina de design sofria durante este período foi impulsionada também por esta revolução política e social. Um reflexo disso é perceptível ao analisarmos os cartazes políticos onde o conteúdo dos cartazes podia ser criado pelos autores, ao passo que durante o Estado Novo isso não acontecia. Neste caso, era o Estado que desenvolvia todo o tipo de conteúdos, como podemos concluir através da afirmação de Helena Barbosa (2012)

O que é que isto quer dizer: para todos os efeitos, os autores tinham liberdade de expressão (e isto tem a ver com o que falávamos na questão anterior sobre a autoria) dentro da sua própria expressão. Mas isto não significava que pudessem representar aquilo que eles quisessem.



**FIG. 33** *O Povo no Poder*. João Nunes.  
[s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo  
João Nunes.

Agora, no pós 25 de Abril, o desenvolvimento de conteúdos, apesar do cartaz ser de cariz partidário, dava a liberdade ao autor de também poder desenvolvê-los. João Nunes (2012) confirma esta asserção ao dizer que, referindo-se ao slogan do cartaz aqui apresentado [FIG. 33], “E, como é evidente, aqui, o título “o povo no poder” acontece porque um dos *slogans* do MPLA é “o MPLA é o povo, o povo é o MPLA”, e então eu desenvolvi este novo *slogan*. Chegou, está lá”. A possibilidade desta liberdade de criação de um *slogan* político pelo designer acontece unicamente com a queda do Estado Novo. O conceito de design aliado à política democrática surge então como uma plataforma de diálogo e discussão, atingindo um estatuto inegável na nova sociedade portuguesa.

## 3.2 | O DESIGN POLÍTICO DO PÓS 25 DE ABRIL

---

Durante todo o regime ditatorial a arte esteve condenada àquilo que a censura lhe impunha. O surgimento do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) em 1933, liderado por António Ferro, e mais tarde designado por SNI (Secretariado Nacional de Informação), mostrou desde cedo a preocupação de Salazar em absorver em si o domínio dos meios de propaganda, assim como assegurar que ela refletia os ideais do regime. A propaganda parece começar a ser vista como um elemento fundamental no contexto político, e tudo era produzido com o aval do estado. O surgimento deste secretariado acontece precisamente aquando do período mais estável do governo de Salazar (1933/1949), é então de ressaltar que os cartazes produzidos nesta época causam maior impacto tanto a nível do poder das mensagens que comportam, como pelo elevado grau estético (Janeiro & Silva, 1988).

Após os anos passados sob o domínio da repressão, censura e fechamento de mentalidades e correntes - “Salvo momentos de exceção limitados no tempo, foi um período em que predominou uma atitude oficial de isolamento em relação às correntes que, a nível internacional, iam fazendo a história da modernidade” (“anos 60,” s.d.) o ano de 1974 e o regime democrático possibilitaram um impulso à atividade artística, abrindo uma nova etapa no panorama nacional - “Refiro-me à Revolução do 25 de Abril que não fracionou apenas uma década artística, mas a História e os sistemas simbólicos da sua interpretação.” (Henriques da Silva, 2010, p. 16). A “arte política” surgiu, então, aliada a todos os movimentos políticos – partidários, sindicais, instituições, entidades – tornando-se uma característica indissociável desta época e representando um marco na história da produção gráfica do país. Pelas palavras de Eduardo Camilo (2004), é indiscutível que esta proliferação visual de imagens foi exemplar do período como as eleições que vieram demarcar, de facto, a viragem do regime.



**FIG. 34** Esta imagem do 1º de Maio em Portugal ajuda a ter uma percepção de como os materiais gráficos eram usados neste período pós revolucionário: eles tornaram-se presença assídua na rua.

Vinte e dois dias foi a duração da campanha eleitoral e a euforia foi o marco principal. Não habituados a este clima eleitoral, o entusiasmo da população foi imenso. Com a abolição da censura, tudo o que víamos pela rua era a representação viva de uma libertação gráfica desgarrada, que Robin Fior (1999) apelidou de “Combustão espontânea”.

A efervescência gráfica que o 25 de Abril [FIG. 34] tornou possível foi imediatamente percebida com o desencadear da revolta política, como o testemunho de Helena Barbosa (2012) assim corrobora, ao referir que quando chegou de Moçambique o choque visual que a cidade de Lisboa lhe provocou foi tal que, mesmo sendo ainda bastante nova, não se esqueceu do impacto que a revolução teve nas ruas da cidade, pelas suas palavras, “Da poluição visual que existia na cidade”.

O desprendimento das ligações ao antigo regime foi notório a nível visual e conceptual, sendo que toda a austeridade e rigidez que se via na propaganda de Salazar é posta de lado dando lugar a uma efervescência e pluralidade gráfica não vista até então em Portugal. O regime livre e democrático que tomou posse promoveu uma participação totalmente livre dos artistas/designers, incentivando as práticas artísticas voltadas para a política: “A revolução trouxe a oportunidade de uma maior intervenção democrática por parte de artistas e designers, ao mesmo tempo politizou os discursos e mobilizou ideologicamente práticas e linguagens.” (Bártolo, 2012).

“É como se Portugal despertasse politicamente para a linguagem.” (Camilo, 2004, p. 30); o país vivenciou um período de euforia visual que teve como potenciador máximo a aclamada “liberdade”. Na grande maioria dos materiais gráficos desenvolvidos, o que realmente parecia importante salientar e fazer prevalecer era a consciência de que o país era finalmente livre de toda a proibição e repressão que viveu e que a liberdade era agora uma responsabilidade de cada um. Augusto Cid afirma que “Era a preocupação pela liberdade e por um Portugal livre, que era a maior preocupação da altura.” (Santos, 2006). Tanto a nível das imagens e dos *slogans* usados, a prioridade dada era à liberdade de expressão e à percepção de que o povo era valorizado (Barbosa, Calvera, & Branco, 2011).

“Na participação em campanhas de dinamização cultural, alguns artistas fizeram e cumpriram propostas tendentes a substituir a agressividade pela criatividade, realizando colectivamente trabalhos em público, com a participação popular” (Gonçalves, 1999) - os murais transformaram-se em telas que partidos/anónimos e artistas partilhavam como forma de transmissão de ideologias ou simplesmente de forma a promover o sentido de liberdade que se fazia sentir por todo os país.

Era um clima propenso à produção artística desenfreada e carregada de simbolismo. Os artistas tomaram o contexto revolucionário existente e fizeram dele um palco para manifestações de vários tipos. As ruas encheram-se de produção artística que tocou vários pontos do design e da arte, como carta-

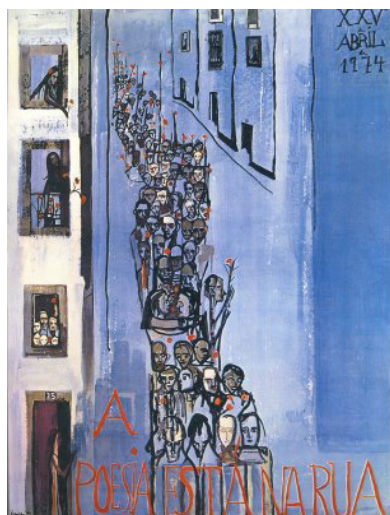


zes – muitos foram os que se devotaram à construção de propaganda política, tanto partidária como não partidária -, panfletos, autocolantes, *happenings*; como o acontecimento do Palácio da Foz, no mês de Maio de 1974, onde vários artistas taparam a estátua de Salazar usando a frase de Vespeira, “A arte fascista faz mal à vista” (Gonçalves, 1999), como lema; e também intervenções – como o Grupo Acre [FIG. 35] fazia em plena noite, promovendo o contacto arte/público de uma forma mais chegada.

As empresas gráficas ativas na altura também deviam estar abertas a esta explosão de necessidade de impressão, pois eram a elas que partidos, artistas e anónimos recorriam. O caso da Rocha Artes Gráficas ilustra esta afirmação

A Rocha artes gráficas sediada em Vila Nova de Gaia, era já na altura do Abril de 74, uma empresa litográfica muito “apetecida” pelo(s) designer de então, quer fossem da área gráfica, de pintura ou mesmo arquitetura. A maior parte deles, aproveitavam a postura da empresa, conhecida na altura pelas suas posições democratas e liberais, para colocarem ao serviço do Povo, toda a sua criatividade “progressista” nos diversos temas para que eram contratados... (Rocha, 2012)

Vieira da Silva escrevia num dos seus quadros alusivos a Abril “A poesia está na rua” [FIG. 36], e certamente que essa palavra “poesia” era representativa não só de toda a manifestação social, mas também da poesia que se via a nível da expressão visual. A arte veio até à rua, paredes e muros, percorrendo cada centímetro livre que encontrava e debatendo-se pelos melhores lugares de modo a alcançar uma maior visibilidade, provocando uma autêntica guerra de cartazes (Freitas, 2009).



**FIG. 35** *Happening* criado pelo Grupo Acre na Rua do Carmo, em Lisboa. Agosto, 1974.

**FIG. 36** *A poesia está na rua*. Vieira da Silva. 1974. Sendo um cartaz não-partidário, é uma prova da qualidade visual dos cartazes feitos em Portugal na altura.

**FIG. 37** MFA. Marcelino Vespeira. Cartaz desenvolvido para o Movimento das Forças Armadas onde é possível ver, pelo carácter icónico que este símbolo assumiu e ainda assume em relação ao período revolucionário, que a participação dos artistas ajudou e promoveu a dinamização não só cultural como visual.

Muitos artistas e designers devotaram a sua perícia e vontade ao cenário político, desenvolvendo produção gráfica para os mais variados partidos. Nomes como Vieira da Silva, Marcelino Vespeira [FIG. 37], Rogério Ribeiro, Armando Alves – entre muitos outros – ficarão para sempre associados ao despoletar do grafismo da revolução. A abertura que o novo regime democrático possibilitou ao design gráfico foi tal que o conteúdo da produção gráfica podia ser escolhido pelos artistas, sem restrições por parte dos partidos envolvidos (Barbosa et al., 2011).

E não só artistas quiseram dar a voz através da imagem. Pessoas anónimas juntaram as suas vozes às deles, incitando uma enchente de formas de expressão que não só ganhavam vida em cartazes mas também em *graffitis* e murais [FIGS. 38 a 40], autocolantes [FIGS. 41 a 49], e todos os mais variados suportes (Henriques da Silva, 2010). “Cartazes e *graffiti* concorreram abertamente por um breve instante de visibilidade, adensando-se nas paredes como uma espécie de casca espessa e colorida” (Candeias, 2010, p. 179).

Contudo, apesar da aclamada “guerra dos cartazes” começar a cessar, vários foram os artistas gráficos que se ligaram ou se mantiveram ligados aos partidos e às suas campanhas. Pode-se apontar em Lisboa o caso de Augusto Cid que desenvolveu o logótipo do PSD (Partido Social Democrata), na altura PPD (Partido Popular Democrata), e trabalhou até 1979 com o partido fazendo a produção cartazista (Santos, 2006); e no caso do Porto, Armando Alves, que se dedicou a muita da produção gráfica desenvolvida para a sede regional do Partido Comunista Português.



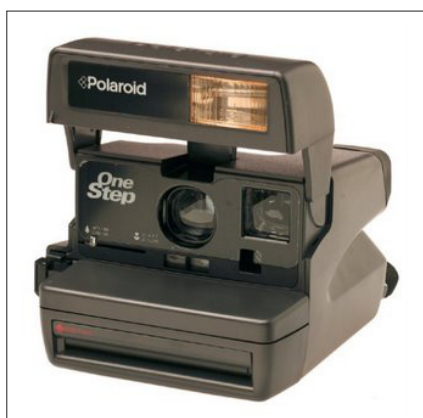
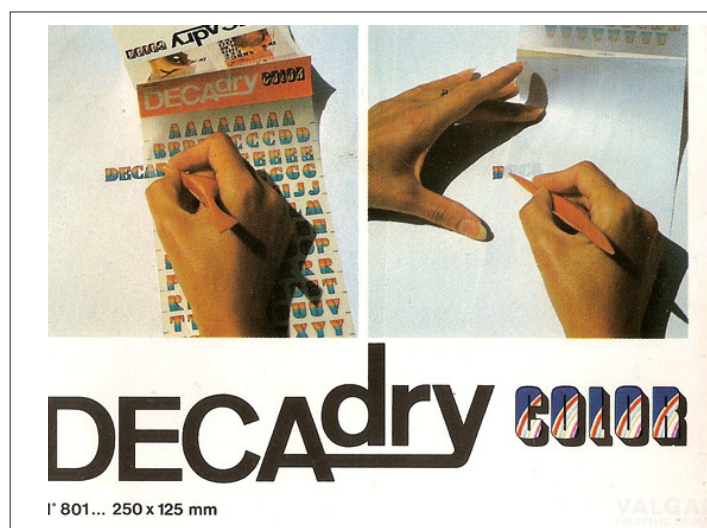
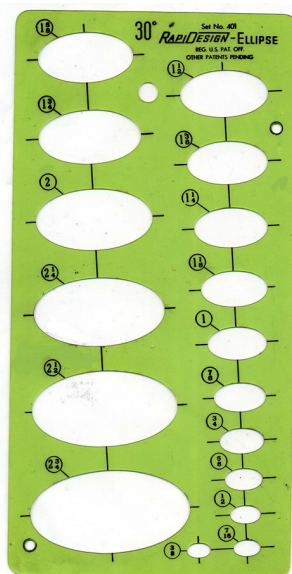
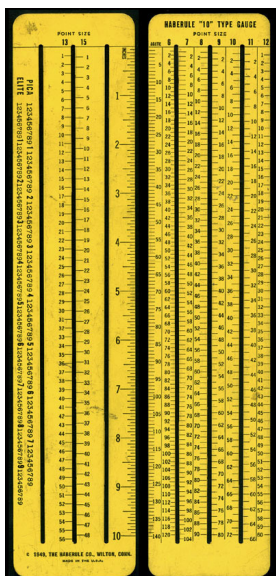


**FIGS. 38 a 40** Estes três exemplos mostram a qualidade e variedade de graffiti e murais que se viam por toda a parte. Foi uma explosão de grafismos e palavras de ordem que se viram espalhar pelas paredes, como nunca antes Portugal tinha visto. A liberdade possibilitou esta nova forma de guerrilha que, segundo Umberto Eco, podemos apelidar de Guerrilha Semiológica. "Daí que o 25 de Abril se possa também traduzir num colectivo saltar o muro, no passar para o outro lado, o lado da liberdade. A partir de então, na história que pelo menos miticamente se inicia (e os símbolos não conhecem outro tempo senão o da mitologia), os muros passam a ser contemplados do lado de fora, do lado onde a proibição se apaga e a liberdade cresce." (Aurélio, 1999). Os murais tornaram-se míticos, símbolos e testemunhos de uma força que desceu à rua. Os murais do PCTP/MRPP ficaram para sempre registados como os mais interessantes a nível visual, sendo muito expressivos, vigorosos e muito detalhados a nível técnico.



**FIGS. 41 a 49** Os autocolantes foram também um suporte gráfico muito utilizado e eram muitas vezes representações dos próprios cartazes.





**FIG. 50** Régua para desenhar tipos de letra.

**FIG. 51** Régua para desenhar elipses.

**FIG. 52** Dispensador de tinta.

**FIG. 53** Letras de decalque.

**FIG. 54** Fixador.

**FIG. 55** Máquina fotográfica *Polaroid*.

**FIG. 56** *Acu Arc*.

**FIG. 57** Compasso.

**FIG. 58** Régua para desenhar curvas.

**FIG. 59** X-acto.

(Leitura das imagens: de cima para baixo e da esquerda para a direita.)

Foi uma época de experimentação levada ao extremo, como afirma Ana Filipa Candeias (2010, p. 33) - “A cultura visual adopta globalmente, nos anos 70, a contemporaneidade, abrindo-se ao experimentalismo num contexto epocal único”. A produção gráfica<sup>6</sup> passou pela experimentação de variadíssimos meios [FIGS. 50 a 59] e técnicas, desde trabalhos desenvolvidos à mão, em linóleo, em serigrafia, mistura de tipografias, ilustração, fotografia, arrojamento a nível da disposição na página, abstração, colagem, pintura, mostrando que até aqui o “caos” estava instalado. De todos os suportes que foram usados, o cartaz foi aquele para o qual esta análise se voltou e sobre o qual se vai debruçar.

Referindo-se ao ano de 1989, “Imaginava-se o computador como um instrumento de trabalho vocacionado para a fotocomposição e, por isso, destinado às mãos do técnico.” (Mendonça, 2007, p. 143). Então, talvez grande parte dos cartazes que constam do arquivo aqui analisado não tenham sido desenvolvidos com a ajuda desta ferramenta. Portanto, poder-se-á dizer que a maior parte dos processos de produção gráfica era manual e centrava-se em objetos de apoio ao desenho, como é possível ver nas imagens ao lado.

Potenciando “Suportes democráticos, de produção rápida e de baixo orçamento” (Bártolo, 2012) o cartaz surge em 1974 como uma ferramenta de quase inesgotável plasticidade, propiciando uma multiplicidade de estímulos visuais.

<sup>6</sup> “No estúdio de design dos anos 80, o dia começava fazendo-se três gestos: ligar o gira-discos, ligar a *Waxer* e, finalmente, fazer café.” (Bártolo, 2008), assim nos descreve o autor como começava o dia num estúdio de design desta década. Os rituais num estúdio de design passavam por coisas que hoje em dia talvez já não sejam tão usuais, devido ao facto de o computador tomar quase sempre a dianteira dos projectos. As imagens aqui apresentadas demonstram como a manualidade era um conceito importante no que respeitava à construção de materiais gráficos.

### 3.3 | O CARTAZ COMO FERRAMENTA POLÍTICA

---

“Houve uma enorme produção de cartazes, o *medium* da Revolução e da Rua por excelência.” (Fior, 1999)

“Folha volante”, era assim o termo definido para a produção daquilo que se identificava como um cartaz, na altura do Estado Novo: “geralmente de dimensões reduzidas, constituído apenas por texto, que tanto se prestava a ser afixado como a circular de mão em mão.” (Biblioteca Nacional de Portugal [BNP], 1988, p. 12); mas logo esta tendência começou a desaparecer, dando lugar a cartazes de maiores dimensões e impressos através da litografia, possibilitando assim a inserção e relevância da imagem. Contribuiu isto também para a melhor e mais rápida percepção das ideologias políticas do governo de Salazar, visto que o grau de literacia do povo era muito baixo, e a pertinência de outras formas de cartaz deixava de existir (Barbosa et al., 2011). Aliás, é com o próprio SPN que a prática do cartaz é decisivamente projetada e o seu estatuto como veículo de mensagens assumido (Carvalho & Cordeiro, 1994).

O cartaz torna-se um suporte de comunicação de importância e relevância à escala nacional durante o período do Estado Novo (Biblioteca Nacional de Portugal [BNP], 1988). Salazar usou-o como forma de convencer o povo sobre os ideais do regime, promovendo de forma constante as noções de Deus, Pátria e Família. Com o fim deste regime ditatorial, o cartaz político ganhou novos significados e foi potencializado ao ver-se a censura ser subjugada pela liberdade de expressão. Deixando o Estado de monopolizar os sistemas de comunicação, o cartaz libertou-se da rigidez e austeridade que lhe estava associado.

A mudança de regime projetou a percepção deste veículo comunicacional, tornando-o alvo de novas abordagens que tentaram dar resposta aos mais diferentes requisitos de uma sociedade em mudança - “a crise económica de 1973 e o fim da censura após 1974 vêm projetar a prática do cartaz para além

das fronteiras do utilitarismo económico, procurando com ela uma renovada eficácia ideológica, política, social e cultural.” (Candeias, 2010).

Não só é possível compreender este fenómeno a nível nacional, como também a nível internacional: o cartaz torna-se, já desde os anos 60, num veículo de expressão política importante, promovendo não só partidos mas todo o tipo de movimentos contra ou a favor de algum acontecimento político e até mesmo não político, como já foi referido anteriormente nesta dissertação. A crescente efervescência de acontecimentos políticos que vemos acontecer por toda a parte vêm ajudar a comprovar que as manifestações visuais a elas associadas são imensas e até, citando Steven Heller (2001, p. 280, tradução livre)

A frivolidade, felicidade e informalidade do novo design ‘revolucionário’ inicialmente sugerem uma atitude irresponsável e, talvez, desgarrada. Mas os meios da comunicação eram consistentes com a habilidade da audiência para os receber e perceber as mensagens, e eram intensos e cheios de significado para os que faziam e viam.

Foi, portanto, uma altura propícia para o desenvolvimento deste meio de comunicação que produzia mensagens para uma cultura de massas.

No caso português, e passando a ser uma ferramenta ao serviço da liberdade, o cartaz e todos os seus intervenientes puseram em prática este conceito de “ferramenta” das mais variadas formas, cores e conteúdos. De cariz político ou social, o cartaz tornou-se um reclamar da vontade de provar que nenhum impedimento e restrição existia entre a política, a arte e o povo. Procedeu-se então a uma inundação visual imensa, como nunca antes no país se havia sentido. Pegando nas palavras de Luís Rocha (2012)

A quantidade de cartazes era muito variável, pois passavam do contributo partidário local nas ações maciças de “contestação” política nacional (5000/10000 ex.), às de pequena tiragem quando se circunscreviam aos apelos partidários locais ou regionais (250/500/1000/2500 ex.).

Conseguimos ter uma ideia das tiragens de cartazes partidários, percebendo assim que a atividade era intensa e fazia-se tanto a nível nacional como regional.

A forma como o cartaz era percepcionado mudou, sendo que agora as palavras democracia e liberdade se refletiam nele mais claramente. No entanto, parece que a noção de “imediato” também poderá ter sido uma nova característica que vimos surgir com esta nova forma de entender um cartaz político. Pegando nas palavras de Dario Alves (2012), que ilustram precisamente esta ideia - “O cartaz é em geral um objecto gráfico que pretende ser percebido imediatamente, mesmo quando nos deslocamos sem ser necessário ficarmos estacionados para apreender a sua mensagem” - conseguimos associar este sentimento a uma nova forma de cartaz, que surge com o despoletar da revolução e da necessidade de atualizar constantemente a informação. Helena Barbosa (2012) especifica os pontos que se refletem na forma como os car-

tazes eram representados: “há claramente uma grande ruptura em termos de representações visuais que existem nos cartazes”. São vários os pontos que se evidenciam nesta mudança das representações a nível visual, como é o caso da cor; da simbologia partidária; da presença da fotografia; mensagens curtas que levaram, muitas vezes, à formação de frases-chave que até hoje são usadas e recordadas; o cravo vermelho; o punho erguido cerrado; a mão em “v” de “vitória” (Barbosa, 2012).

Os cartazes na página ao lado [FIGS. 60 a 66] comprovam esta pluralidade de técnicas, formas de expressão e diferentes ideologias que os cartazes desta altura usaram e defenderam. O caso de Armando Alves, que este documento irá abordar mais à frente em pormenor, é um caso exemplar de um artista que, sendo simpatizante do partido, desenvolveu muitos cartazes para a Sede do Porto do PCP, utilizando a tipografia como elemento fundamental nos seus trabalhos [FIG. 60]. Sérgio Guimarães apresenta-nos este cartaz em que o fundamental é a fotografia – técnica que, aliada ao vídeo e ao filme, constituíram formas de “Enfatizar o processo em detrimento do objecto e, com eles, os artistas reclamam uma legitimidade do ato criativo que não se orienta já para uma concepção finalista de obra. Obra é doravante processo e método.” (Candeias, 2010) – e cuja imagem [FIG. 63] representa a inocência e beleza do ato de colocação de um cravo num espingarda, ato esse que se tornou o símbolo da revolução até hoje. Abel Manta apresenta-nos trabalhos mais voltados para a ilustração e a caricatura, onde o forte é a sátira e a ironia. Neste cartaz, o *slogan* “sentinela do povo” [FIG. 66] caracteriza a questão acima apontada, quando nos referimos aos *slogans*, visto que este tipo de palavras de ordem se tornou icónica, como Helena Barbosa afirma, “Há uma retórica a nível de discurso que também ficou marcada na memória das pessoas: “o povo unido jamais será vencido”, por exemplo. São frases que aparecem nos cartazes e eram confinadas a palavras de ordem e de motivação, eram muito mais assertivas e que incitavam mais à ação”. Sebastião Rodrigues mostra um trabalho mais sóbrio e estudado a nível plástico [FIG. 64]. Todos os cartazes desenvolvidos, de alguma forma, refletem a necessidade de experimentação e liberdade que o 25 de Abril trouxe e até mesmo em autores anónimos e desconhecidos essa necessidade sente-se pela forma como abordam o cartaz.

Agora liberto, o povo tinha acesso livre aos espaços públicos, possibilitando a aliança de uma nova característica à noção de cartaz, e ao qual se tornou indissociável: a efemeridade; citando Helena Barbosa (2011, p. 364), “Os cartazes sucedem-se, multiplicam-se e têm pela primeira vez uma duração de vida muito curta, por estarem em constante substituição”, e este sem sombra de dúvida é um dos pontos em que melhor se percebeu a efervescência da produção gráfica executada. A necessidade adquirida por esta constante mutação do espaço urbano através da afixação e consequente atualização dos cartazes afixados, trouxe uma nova percepção das suas capacidades enquanto veículos de comunicação: passam a ser compreendidos não só como instrumentos ideológicos mas também estéticos. Segundo Ana Filipa Candeias (2009), percebemos que se viu, então, a libertação do corpo, palavra e imagem em grande escala, projetando a prática do cartaz ao ponto de se

**FIG. 60** *Dá mais força à liberdade.* Armando Alves. 1976. 48 x 62,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.

**FIG. 61** *Comício da Amizade R.D.A Portugal.* [s.i.] 1974. 49 x 69 cm. [s.i.], PCP.

**FIG. 62** *Morte ao fascismo!* [s.i.] 1975. 47 x 67 cm. [s.i.] UDP.

**FIG. 63** *Portugal 25 abril 1974.* Sérgio Guimarães. 1974. 48 x 88 cm. Tipografia Anuário.

**FIG. 64** *25 de Abril.* Sebastião Rodrigues. 1977. 68 x 48 cm. [s.i.].

**FIG. 65** *Alerta moradores de Arroios.* [s.i.] [s.d.] [s.i.].

**FIG. 66** *Sentinela do Povo.* João Abel Manta. [s.d.], 46 x 64 cm. [s.i.], MFA.

(Leitura das imagens: de cima para baixo e da esquerda para a direita.)





transformar o seu sentido e de começar a ser alvo de apreciação estética. A comunicação gráfica começou, então, a ser vista como um produto/agente da cultura visual.

A realidade mudou, e o poder da comunicação visual alcançou um lugar incontornável no âmbito da política, e no caso português o cartaz tornou-se um elemento irrefutável da comunicação social (Candeias, 2009). É interessante perceber como Umberto Eco (1967), já na década de 60, afirmava que é preciso realmente compreender que quem controla as comunicações é quem controla o país; quem quiser tomar conta do poder político já não pode simplesmente controlar o exército e a polícia.

O cartaz tomou um papel fulcral na vida política democrática e na vida cultural portuguesa, passando a fazer parte integrante da história do país, lembrando-se esta época pelo seu carácter experimentalista e de ruptura com preceitos que vinham do antigo regime. O trabalho de Ana Hatherly é representativo do facto de a atividade artística e cultural também ter sido influenciada pela revolta política. Os quadros que desenvolveu intitulados de “As Ruas de Lisboa” [FIG. 67], que datam de 1977, são disso exemplo, ao demonstrarem o caos visual das ruas, através da montagem de vários pedaços de cartazes num mesmo plano. Os quadros são, de facto, um retrato fiel daquilo que se passava no país, refletindo não só a imensidão de cartazes que se espalhavam pelas ruas, mas também os conceitos de democracia e liberdade que agora o país experienciava.

Olhando para o *corpus* de análise desde documento, é de facto perceptível a variedade de escolhas gráficas que os autores tomam, variedade essa que passou tanto pelos interesses dos autores na altura – uns mais pelo carácter pictórico da tipografia, como é o caso de Armando Alves; outros mais pelo carácter expressivo da manipulação fotográfica, como é o caso de João Nunes – como pela panóplia de ferramentas que se encontrava ao dispor e ainda o facto de não haver restrições tanto a nível formal como conceptual.

A Revolução dos Cravos estimulou e tornou-se símbolo do uso do cartaz como instrumento político de um sistema democrático e livre, tornando este um período-chave quando se fala na história do cartaz em Portugal. Aqui o cartaz atingiu muitas das suas potencialidades enquanto veículo de comunicação de massas, ultrapassando muitas das limitações que sofria no antigo regime político. Não só ele mas os artistas gráficos e, consequentemente, todas as artes visuais, sofreram as influências desta abertura de mentalidade e liberdade.

De notar serão também as várias exposições, tanto comissariadas pela FCG como pelo próprio estado, que se viram acontecer em Portugal e que potenciaram também a cultura do objecto cartaz durante estes anos - “Estas exposições concorrem para alargar a recepção pública do cartaz, enfatizando a sua continuidade histórica e civilizacional, propondo a sua inclusão na esfera mais flexível das artes visuais.” (Candeias, 2010a). Entre exposições que se fizeram a nível de cartaz estrangeiro, em 1975 vemos o cartaz português



**FIG. 67** *As ruas de Lisboa*. Ana Hatherly. 1977. Este é um dos quadros da série e é clara a relação que têm com a política, sendo que o símbolo do PSD é aquilo que imediatamente observamos. Mas observando mais atentamente é possível vislumbrar partes do símbolo da UDP, do símbolo do PCTP e várias outras partes de cartazes políticos.

ser homenageado com a exposição “300 anos do cartaz em Portugal”, na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Estes cartazes não só funcionaram como veículos estéticos e ideológicos como fomentaram todo um processo documental: são eles documentos vivos da história do país em duas décadas tão fundamentais a nível político, social e cultural.

## 3.4 | O CASO DO PORTO

---

Apesar de ter sido em Lisboa que o foco da revolução aconteceu, todo o país a celebrou e a vivenciou. Na *Invicta*, “Depois de um despertar perfeitamente calmo, só a rádio e o movimento das tropas davam a novidade à cidade do Porto. Forças militares em todos os pontos estratégicos.”, lê-se no jornal do próprio dia (Saraiva, 2004). A cidade acordava muito tranquila, mas aos poucos, lojas, bancos e escolas começam a fechar, sendo as pessoas aconselhadas a permanecer em suas casas. A revolução tinha começado e o país inteiro viveu um dos acontecimentos mais marcantes da sua história.

O design gráfico no Porto encontrava-se, neste período temporal da década de 70, a dar os primeiros passos sólidos na consagração da disciplina. É consensual, por parte de várias pessoas entrevistadas, que esta atividade gráfica era na altura um palco ainda pouco explorado, sendo isso reflectido no facto de o próprio curso de Design (Arte Gráfica) apenas no pós 25 de Abril ter sido instituído na ESBAP. Armando Alves foi um dos pioneiros na introdução da noção de design no curso de pintura das Belas-Artes, sendo que, e como já foi referido, os trabalhos que o próprio apresenta na exposição de 1964 foram motivadores de um emergir desta disciplina na cidade.

A designação do curso “arte gráfica”, é outra prova de que a sua instituição era ainda muito recente, e só em 1980-81 é que o curso ganha o seu nome mais específico, Design de Comunicação (Mendonça, 2007). No entanto, e segundo Jorge Afonso (2012), é o curso que vem possibilitar uma afirmação e delineação mais forte da disciplina, “É a criação do curso que exponencia essas coisas”.

É, então, possível compreender que esta atividade começa a tornar-se consistente durante esta década, principalmente com o despoletar da revolução, quando a abertura ao design gráfico se torna maior, como o próprio Afonso

(2012) corrobora: “Nessa altura, havia muita coisa que fervilhava. Era um período muito rico nesse aspecto, e havia que dar resposta a essas coisas.”

Havendo, de facto, o início de uma explosão de necessidades comunicacionais, que forçavam a intervenção do design, foram os designados academicamente de “artistas plásticos” que o desenvolveram e proporcionaram o surgimento de trabalhos gráficos nos mais variados suportes, iniciando eles mesmos a inserção do design gráfico na cidade. O objecto cartaz não foi exceção, como podemos confirmar pela afirmação de Dario Alves (2012) - “Os cartazes eram indiscriminadamente feitos por pintores, escultores e outros. Nestes outros podiam ser incluídos alguns autores com ou sem formação superior em pintura ou escultura mas cuja forma de expressão estava muito mais próxima das chamadas artes gráficas” - que demonstra a realidade portuense onde, de facto, o design gráfico era ainda uma atividade a começar a ser desenvolvida.

Na sua grande maioria, os cartazes eram desenvolvidos nas tipografias pelos próprios tipógrafos, sendo que a diferença entre o que era um impressor e um designer era uma definição ainda por delinear. A década de 70 trouxe à cidade esta grande inovação, possibilitando que a profissão dos designer começasse a ganhar uma maior notoriedade aos olhos das gráficas e tipografias. Jorge Afonso (2012) possibilitou esta percepção de forma bastante clara, ao afirmar “Porque o que acontecia na altura era que os próprios tipógrafos faziam o design dos cartazes e depois passou então a haver, de forma mais sentida, essa separação entre quem projeta e quem produz”.

A produção cartazista no Porto, e muito seguramente em todo o país, não foi impulsionada pelo 25 de Abril. É pertinente afirmar que a revolução expandiu em número e plasticidade a dimensão do cartaz, no entanto, a produção de cartaz já era feita de forma consistente e ativa, apesar de restrita às limitações do Estado. Parafraseando Armando Alves, quando questionado: Está o desenvolvimento das artes gráficas no Porto intimamente ligado ao despoletar da revolução e do desenvolvimento do design político?

Não... [pausa] acho que não está propriamente ligado ao despoletar da revolução. São coisas distintas. Houve muita gente que apareceu por esta altura a iniciar esta atividade das artes gráficas, não pela via política, mas pela via realmente da necessidade de comunicar que se foi afirmando cada vez mais (Alves, 2012)

No entanto, o 25 de Abril ajudou a abrir portas para a consolidação desta vertente do design que tanto beneficiou com a queda do regime.

Sendo uma disciplina a ganhar forma, uso e consciência na cidade, o discurso politicamente aberto que o 25 de Abril possibilitou ajudou a massificar também no Porto a variante do design de cartaz político. Aqui também muitos designers devotaram a sua perícia ao desenvolvimento de cartazes. Focando nos nomes apurados durante a investigação, vemos então a linguagem do pintor Armando Alves tomar conta do cenário de forma mais forte, com



a quantidade de cartazes que desenvolveu para a Sede do PCP da cidade. O designer João Nunes é outro nome forte que vemos surgir nesta cidade, sendo que durante os anos mais próximos da revolução se encontrou em Angola e aí produziu muitos cartazes para o MPLA; aquando da sua volta ao país desenvolveu cartazes para o PS e CDS, entre outros de cariz não partidário. Isolino Vaz, José Rodrigues, Amândio Silva, Henrique Silva, Jaime Azinheira e Jorge Afonso são outros nomes que surgem dedicados a este tema e cuja produção marca as artes gráficas na cidade e definem a linguagem associada aos cartazes aqui produzidos.

Em comparação, na capital vemos nomes como, a título de exemplo, Rogério Ribeiro, Vieira da Silva, Marcelino Vespiera, João Abel Manta, Augusto Cid, Robin Fior, José Guimarães, Quito, Sam, Justino Alves e Sebastião Rodrigues tornarem-se rostos da linguagem artística impressa nos cartazes políticos que víamos aparecer. Aliando-se a partidos, ao MFA, ou apenas produzindo cartazes comemorativos, a qualidade e quantidade gráfica que proporcionaram foi muito forte e vinculativa da forma como o cartaz foi um suporte chave na revolução, e um suporte representativo da qualidade do design português.

Em ambas as cidades aqui comparadas brevemente, os nomes a cada uma associados ajudaram a criar linguagens e expressões diversas que se imprimiram nos cartazes político-partidários nas décadas de análise. E, sendo o objecto de estudo desta dissertação a cidade do Porto, a história do cartaz político nesta cidade começou a ser investigada através dos próprios intervenientes da produção cartazista, como já foi evidenciado. A questão da autoria torna-se então um ponto central desta dissertação, procurando compreender-se até que ponto artistas e designers estiveram comprometidos com este tema político e de que forma o fizeram. Tendo uma forte tradição de cartaz, o Porto surge nesta altura como um palco para que artistas, designers e escultores se dediquem exatamente à produção desta ferramenta, não só a nível da política como também a nível cultural e comercial.

Tanto uma cidade como outra conheceram durante as duas décadas de estudo artistas que se voltaram para o design de cartaz político, definindo assim uma nova via possível para esta ferramenta: tornou-se uma ferramenta ao serviço do povo e para o povo, não se subjugando a obrigações e censuras de qualquer parte.

A produção cartazista política pós 74 em Lisboa é, sem dúvida, maior e mais reconhecida a nível da pouca literatura publicada sobre o assunto. São mais que uma as razões para tal acontecer, como por exemplo o facto de as sedes principais dos partidos serem nessa cidade, daí a produção da maior parte dos cartazes ser encomendada a artistas de lá; são poucos os espólios e centros de investigação que se dedicam à catalogação deste tempo, sendo de sublinhar os que foram visitados no decorrer desta investigação - o arquivo da Universidade de Aveiro, o Centro de Documentação do 25 de Abril da Universidade de Coimbra e ainda o da Cooperativa Árvore no Porto. Nos

<sup>7</sup> Notícias, D. (org.) (2004). 25 de Abril, 30 anos, 100 cartazes. Sintra: Heska.

Freitas, J. G. de A. (2009). A guerra dos cartazes. Lisboa: Lembabril.

livros<sup>7</sup> onde se pesquisou e cujos cartazes são o corpo principal, funcionando quase como catálogos, compreendeu-se que nenhum dos cartazes feitos por Armando Alves se encontram como sendo de autor conhecido. Neste último ponto, como salvaguarda poder-se-á apontar o facto de muito poucos cartazes serem assinados, o que provoca este tipo de complicações, como Ana Filipa Candeias (2010) afirma “Muitos cartazes não são assinados. A questão da autoria de composição – que nunca foi resolvida no universo das artes gráficas -, levou muitas vezes, antes e depois de 1974, à ignorância do carácter autógrafo do cartaz”.

Portanto, o design de cartaz político português é nesta dissertação o ponto central, e pretende-se iniciar um processo de incentivo à investigação mais aprofundada sobre o tema, demonstrando as possibilidades que, como tema de análise, ele acarreta.



## CAPÍTULO 4

# OS CARTAZES EM ANÁLISE

---

*“Nem fortuito, nem arbitrário, o cartaz é presença – mostra; é um facto visual imediato, com autor e destinatário. Voluntário e provocador.” (Costa, 1994, p. 9)*

## 4.1 | CRONOLOGIA

---

A produção cartazista da época pós revolução trouxe consigo uma massificação de um suporte já conhecido: o cartaz. Segundo José Bártolo (2012, p. 101), “A par de experiências autorais, ligadas à produção de múltiplos democráticos é através do uso do suporte cartaz que nos surgem alguns dos trabalhos mais relevantes desse período”, o cartaz foi de facto um suporte essencial durante estas décadas. Corroborando e complementando esta afirmação, a expressão de Robin Fior (1999, p. 91) apelida o cartaz como o “medium da Revolução”. Compreendemos então que a produção cartazista desta altura foi imensa, promovendo uma disparidade de linguagens gráficas que possibilitaram um frenesim visual nos anos seguintes à revolução.

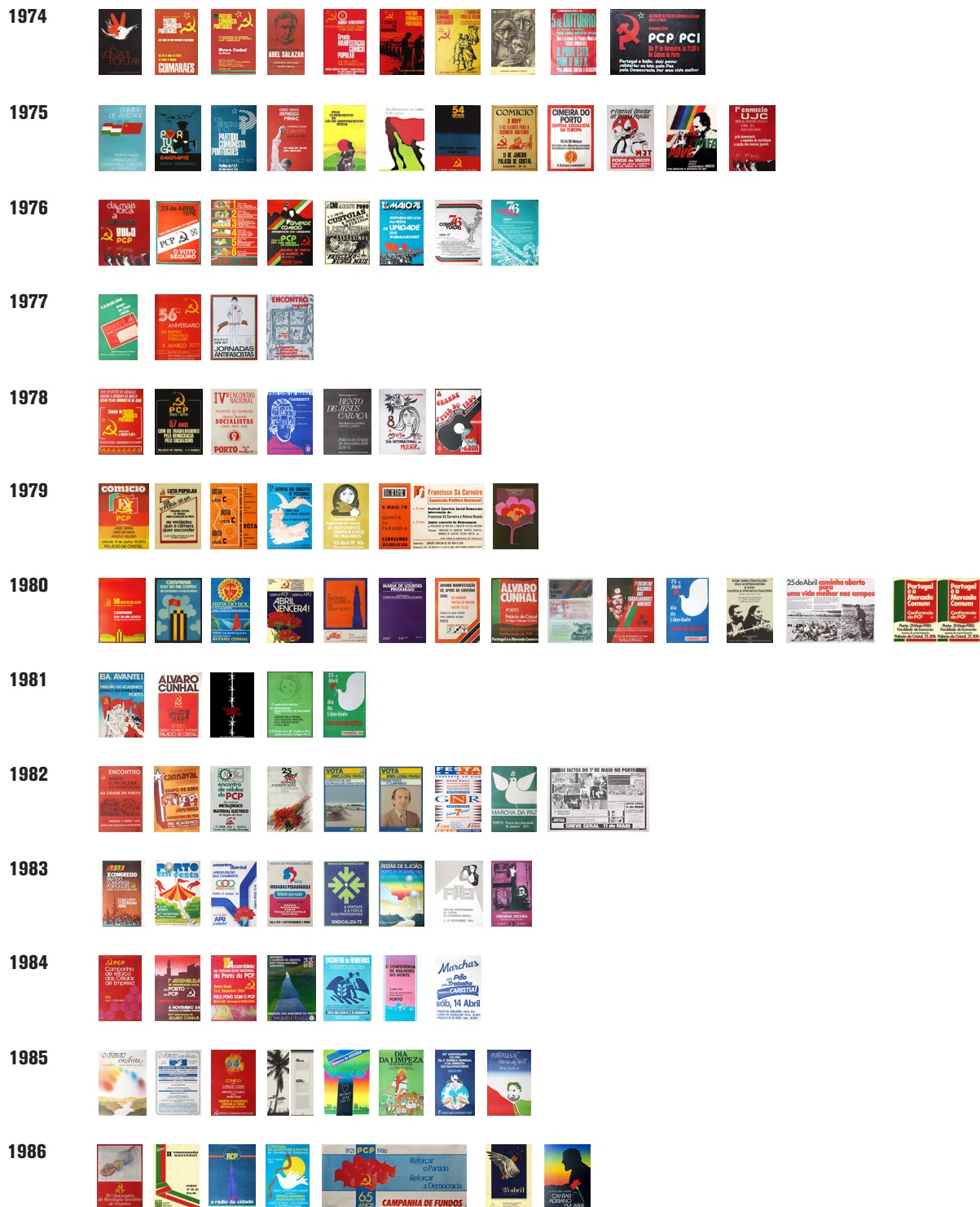
Segundo Helena Barbosa, “A distribuição caótica e abusiva de cartazes abranda nos anos 80, no entanto, este abrandamento é lento” (2011, p. 365). Não obstante, a cronologia que aqui é apresentada não consegue provar nem refutar tal afirmação devido ao reduzido número de exemplares que atribuímos a cada data.

O primeiro diagrama [FIG. 68] permite compreender de que forma os cartazes deste arquivo se encontram distribuídos a nível temporal. A resenha de cartazes encontra-se distribuída de forma homogénea, como é verificável. No diagrama não constam todos os cartazes recolhidos visto não ter sido possível a alguns atribuir uma data específica, ficando apenas a referência de que se encontram compreendidos também no período de tempo estipulado para a análise nesta dissertação.

Este diagrama cronológico ajuda na percepção de que o material gráfico político desenvolvido neste período de tempo foi não só muito variado como também proporcionou linhas visuais muito fortes no cenário político.

**FIG. 68** Diagrama cronológico. O diagrama ao lado apresentado foi aquele desenvolvido, e que se encontra também em anexo, com o fim de permitir entender o arquivo de cartazes a nível temporal.







## 4.2 | AS ORGANIZAÇÕES POLÍTICAS E OS CARTAZES

---

**FIG. 69** Símbolo do PCP.

**FIG. 70** Símbolo do MPLA.

**FIG. 71** Símbolo do PAIGC.

**FIG. 72** Símbolo do MDM.

**FIG. 73** Símbolo do MDP/CDE.

**FIG. 74** Símbolo do PS.

**FIG. 75** Símbolo do CDS.

**FIG. 76** Símbolo do PSD.

**FIG. 77** Símbolo do MFA.

**FIG. 78** Símbolo do UDP.

**FIG. 79** Símbolo do PCTP/MRPP.

**FIG. 80** Símbolo da AD.

**FIG. 81** Símbolo do PRD.

O 25 de Abril foi não só o impulsionador da revolta que acabou com a ditadura em Portugal até aos dias de hoje, mas também o promotor da inserção do sistema político que ainda hoje se encontra vigente no nosso país: a democracia. Após a revolta, foi através da Junta de Salvação Nacional que o Movimento das Forças Armadas (MFA) apresentou ao povo português as principais guias do programa que vinculava preferencialmente uma opção socialista para o estado. O programa pretendeu enquadrar, dar pistas de como ultrapassar o período conturbado que uma revolução necessariamente provoca. Os seguintes pontos são aqueles que constavam do programa:

- Possibilitar que todas as instituições partidárias e políticas saíssem da clandestinidade e tivessem a oportunidade de vingar no novo panorama nacional;
- Estabelecer uma Assembleia Constituinte;
- Devolver o poder que havia sido retirado às instituições constitucionais logo que o presidente da República entrasse no cargo (Saraiva, 2004).

Focando a questão dos partidos e instituições, a pluralidade que vemos emergir com a revolução é muita,

Poder-se-á dizer que, ao eclodir o 25 de Abril, o panorama partidário português se expressava através de organizações clandestinas de oposição ao regime, e de algumas associações e grupos potencialmente capazes de se assumirem, nas novas condições, como componentes de um espectro político pluralista. (Medina, 2004, p. 70).

O arquivo de cartazes apresentado nesta dissertação consegue exemplificar esta diversidade de organizações, associações e grupos [FIGS. 69 a 81] que se mantinham na clandestinidade e procuravam um lugar na vida política portuguesa, mas não encerra em si a sua totalidade. Muitos foram aqueles que se formaram anos antes da queda do regime, como por exemplo o PCP em 1921

ou o MDP/CDE em 1969, estabelecendo-se como párias do regime fascista e ditatorial de Salazar visto que ele nunca aceitou estas formações e tentativas de oposição ao regime.

Durante o ano que se seguiu a esta data da revolução, foram criados diversos governos provisórios que antecederam o concretizar do ponto pretendido como fundamental: as primeiras eleições livres, que aconteceram precisamente a 25 de Abril de 1975. Aqui concorreram diversos partidos, mas não a totalidade das organizações existentes na altura, e compreendeu-se que as intenções do MFA foram conseguidas no que tocava ao seguimento de uma via socialista, visto que houve uma “Modesta expressão dos votos dedicados aos partidos da direita” (Primeiras eleições livres, 1975, p. 5) e a vitória do PS.

Os partidos e instituições referidos de seguida serão apenas aqueles que correspondem aos cartazes que se encontram no arquivo da presente dissertação. Apesar de não englobarem a sua totalidade, são representativos da diversidade de organizações que surgiram. Não obstante, na sua grande maioria, os exemplares por partido não permitem fazer uma análise individual dos mesmos; partidos esses que são: PS, MDM, MDP/CDE, CDS, PSD, PCTP/MRPP, MFA, UDP, PRD, AD e PAICG.

### **Movimento Sindical**

A classe trabalhadora sofre um grande abalo tanto a nível económico como a nível de condições de trabalho quando vê surgir uma sociedade capitalista e industrial, em meados do século XVIII e durante o século XIX. A Revolução Industrial Inglesa marcou decisivamente a história moderna, possibilitando uma série de inovações a vários níveis. Entre eles conseguimos perceber o surgimento da cultura de massas, a possibilidade de novas técnicas de produção, o desenvolvimento urbano, a industrialização e ainda a criação de novas estruturas na sociedade, como o movimento sindical. Este movimento sindical – designado *trade unions*, em inglês – pretendia que o horário de trabalho fosse restrito a oito horas e que conseguissem alcançar o direito a agir através da greve geral (Rioux, 1978). Os sindicatos surgem então neste contexto de passagem de uma Europa feudal para uma Europa capitalista, onde as condições de trabalho se tornaram precárias, tanto a nível de horários como das próprias condições no local de trabalho.

Em Portugal, o movimento sindical surge no século XIX, mas cedo as corporações são desmanteladas por Mouzinho da Silveira. A partir daqui foram vários os acontecimentos que marcaram a luta sindical, apontando como exemplo a criação da Associação dos Tipógrafos Lisbonenses e o ano de 1891 que marcou o surgimento das primeiras e verdadeiras associações e federações sindicais. O Estado Novo retardou o avanço que as instituições vinham a alcançar durante a segunda república mas, com o 25 de Abril, o caso mudou: o próprio MFA institui os poderes de greve e da liberdade, e foram várias as instituições que se legalizaram; entre elas, aquela que ainda hoje se encontra mais ativa em todas as frentes, a CGTP.

### Os cartazes no arquivo

O grupo aqui reunido, não sendo muito abrangente, permite perceber uma diversidade tanto a nível conceptual como formal. Sendo que cada sindicato defende os direitos a ele correspondentes, vemos uma variedade considerável de signos assim como palavras de ordem. Fazendo uma análise de certa forma mais generalista, visto que os signos e símbolos aqui representados serão foco de atenção mais adiante, a linguagem usada tanto segue uma via mais pictórica e abstrata como opta pelo uso da fotografia. Apesar de por vezes optar por essa via mais simbólica e não tão imediata, como o uso de setas e linhas, a propaganda aqui apresentada ajuda à rápida percepção do seu conteúdo graças aos símbolos usados.

O uso de referências visuais associado a este movimento é distinto por ser específico a cada uma das organizações. Dois exemplos diferentes tanto a nível formal como conceptual são os dois cartazes aqui apresentados: “1º encontro nacional dos trabalhadores mineiros” [FIG. 82] e “1º encontro dos sindicatos de pescadores” [FIG. 83]. Sendo de duas temáticas distintas, como é possível compreender, usam ilustrações bastante diferentes mas que nos indiciam rapidamente sobre as suas temáticas. O primeiro, não usando nenhum símbolo, apropria-se da fotografia de um mineiro de forma perfeitamente reconhecível devido ao capacete característico da sua profissão. O segundo é uma amostra também clara de como os símbolos guiam o espectador na compreensão imediata sobre a temática do cartaz, sendo a ilustração de uma gaivota, e paralelamente de um barco de pescadores, absolutamente clara sobre a área profissional à qual ele pretende dedicar-se. As associações são imediatas e ajudam o espectador a decidir se lhe interessa o tema do próprio cartaz sem necessitar de o estar a consultar mais do que por breves segundos.

**FIG. 82** 1º Encontro Nacional dos Trabalhadores Mineiros. [s.i.]. Setembro 1980. 48 x 67 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 83** 1º Encontro dos Sindicatos de Pescadores. [s.i.]. Abril 1979. 33,6 x 49,6 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.





## PCP – Partido Comunista Português

### Contextualização histórica

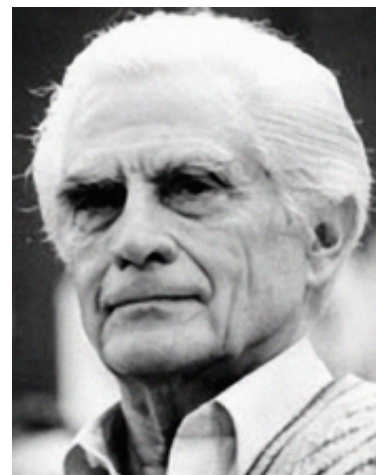
Constituído em 1921, o Partido Comunista Português é um partido de esquerda e a sua base programática é a construção de um estado socialista e comunista. Assentando em princípios marxistas-leninistas, os ideais do partido refletem-se na sua intransigente luta pela classe do proletariado, assim como procurando instituir uma sociedade igualitária baseada no conceito de propriedade comum. Como podemos compreender pela afirmação de Álvaro Cunhal (2001) [FIG. 84], “O século XX fica assinalado para sempre pela revolução russa de 1917, pelo poder político do proletariado e pela construção duradoura, a primeira vez na história, de uma sociedade sem exploradores nem explorados”.

Durante o período ditatorial em que o país se encontrou, o partido manteve-se no ativo, provocando várias tentativas de manifestações e revoltas que resultaram na prisão de muitos dos militantes e participantes. Foi ele quem assumidamente se batia num combate direto com o governo fascista de António Salazar durante toda a sua existência (Medina, 2004). Em 1940 dá-se a oportunidade da reorganização do partido criando “Condições para um grande desenvolvimento das lutas sociais e políticas e para o aparecimento de movimentos unitários de oposição ao regime.” (“O comunista”, 2011). Com o 25 de Abril, o partido volta-se para iniciativas que passaram por manifestações contra o colonialismo, a favor da libertação de presos políticos, a aprovação da constituição e o incentivo para a construção de uma sociedade socialista.

Sendo um partido com base em ideologias comunistas, a propaganda política a ele associada desenvolveu-se sempre em torno deste sentimento de luta pelo e com o proletariado, e o símbolo associado ao partido – foice com martelo cruzado encimados diagonalmente por uma estrela – é desde logo um elemento representativo desse ponto. Este símbolo remonta a Vladimir Lenin e à instituição da URSS, onde a bandeira edificada continha estes mesmos elementos que simbolizam a união das pessoas de todos os continentes (estrela) e a união entre trabalhadores e agricultores (martelo e foice) (S. Heller, 2008).

A União da Juventude Comunista e a Juventude Comunista Portuguesa surgem como complementos do PCP, mas vocacionados para a massa jovem da população. A JCP nasce em 1979, a partir da união da UEC (União dos Estudantes Comunistas) e da UJC (União da Juventude Comunista). Estas associações formavam a luta juvenil contra o fascismo e também elas assentam a sua ideologia no marxismo-leninismo.

No Porto, a sede deste partido é edificada em 1980, possível através de uma campanha de fundos, mas desde cedo que a luta contra o regime fascista também se desenrolou nesta cidade. No recorte de uma notícia do Jornal Avante de Maio 1945 [FIG. 85], intitulada “A população do Porto manifesta-se em massa pelas nações unidas e pela democracia”, é possível comprovar que, de facto, a cidade do Porto era também ela palco de grandes concentrações



**FIG. 84** Álvaro Cunhal. O grande líder do partido foi Álvaro Cunhal, figura para sempre a ele associada e que devotou a sua vida a esta organização. Apesar dos 13 anos que esteve preso e das privações que o regime ditatorial lhe causou, nunca desistiu de acreditar num Portugal social e democrata.



**FIG. 85** “A população do Porto manifesta-se em massa pelas nações unidas e pela democracia. Na Avenida dos Aliados, onde são os consulados dos Estados Unidos, Inglaterra, França e Brasil, fizeram-se grandes manifestações. Em frente da embaixada dos Estados Unidos 89 manifestantes guardaram dois minutos de silêncio em homenagem ao grande democrata Roosevelt, que lutou para que fosse banida de todo o mundo a praga fascista. Milhares e milhares de pessoas gritavam vivas às Nações Unidas, à URSS, à Liberdade, à Democracia. Uma manifestação, desfilando pelas ruas, foi passar em frente da sede da PIDE onde gritou em coro pela libertação dos presos políticos, pela extinção do Tarrafal e morras ao fascismo. Apareceram grandes dísticos em pano dizendo: Viva a Liberdade! Eleições Livres! Abaixo o fascismo! Por Portugal!

de manifestantes que, lutando contra o regime fascista, incitavam a promoção da democracia e da liberdade de expressão. Este acontecimento retratado na notícia aqui apresentada é apenas um de muitos que marcam o carácter da luta popular que o partido incitou desde a sua formação e por todo o país. O próprio testemunho de Fernando Dias (2012), aqui entrevistado, comprova a luta comunista no Porto

Até à minha entrada na clandestinidade, em fins de 1972, participei, com outros camaradas meus, em várias ações de agitação contra o regime fascista (distribuição de propaganda, participação em manifestações, pichagens de palavras de ordem contra a guerra colonial, a carestia de vida, pela liberdade dos presos políticos, contra a PIDE, etc.).

A cidade é então palco de diversas manifestações e ocorrências, que se tornam marcantes na luta ideológica do próprio partido - “Na década de 80, no período de consolidação do PCP como um grande Partido de massas, o Centro de Trabalho da Boavista funciona como um elemento agregador deste grande colectivo partidário.” (“30 anos do centro de trabalho da Boavista”, 2011). O cartaz “Campanha dos 20 mil contos” [FIG. 86] foi desenvolvido precisamente neste ano, com o intuito de incentivar a participação na angariação de dinheiro para a construção da sede.

Sendo um partido muito enérgico a nível da produção propagandística, foi interessante compreender que, a partir de 1976, os cartazes para a sede portuense e vários até a nível nacional eram impressos na impressora do próprio partido na cidade. Antes dessa data, era a Inova Artes Gráficas que fazia a impressão de quase toda a propaganda para a sede. O número de cartazes recolhidos para esta análise reflete uma discrepância muito grande entre os cartazes deste partido e os de qualquer outro partido, e as palavras de Dias (2012) talvez ajudem a complementar e comprovar essa questão

Os outros partidos – qualquer deles –, embora também produzissem, como é evidente, os seus cartazes, não dispunham de uma máquina partidária e de uma militância tão efetiva como a nossa, e tinham por isso mais dificuldade em responder à pressão dos acontecimentos.



**FIG. 86** Campanha dos 20 mil contos. [s.i.]. 1980. 42,5 x 30,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

### Os cartazes no arquivo

Refletindo sobre o grupo de cartazes recolhidos e correspondentes a este partido, é perceptível a discrepância no número de exemplares conseguidos em relação às outras organizações políticas. Esta situação parece dever-se ao facto de apenas a sede do Porto do PCP, de todas as sedes da cidade contactadas, ter sido aquela que guardava um arquivo físico de cartazes.

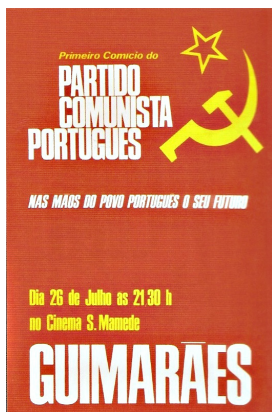
O grupo obtido e que consta desta investigação denota algumas características particulares, sendo uma delas bastante imediata: o uso da cor. Como será referido em maior pormenor e mais adiante no decorrer desta análise, a cor é um elemento essencial na propaganda político-partidária, e o caso do PCP é disto um exemplo evidente. Fernando Dias (2012) corrobora esta mesma ideia da importância da cor no design de cartazes políticos, afirmando: “Considero o elemento cor muito importante na propaganda política, uma vez que ela tem, embora de uma maneira não determinante, um peso simbólico associado às várias maneiras de sentir o mundo e a vida”. O vermelho, o amarelo e o branco são três cores que se evidenciam pelo seu uso quase sistemático. Sendo que o branco é maioritariamente usado em texto, o amarelo e o vermelho coexistem de formas mais variadas e são elas mesmas as cores da bandeira do partido. No cartaz de Armando Alves para o 56º aniversário do partido [FIG. 87], vemos um exemplo do uso desta paleta de cores, onde compreendemos que o vermelho ganha uma importância maior ao tornar-se monopolizadora do fundo do cartaz e de onde irrompem as outras duas cores, essas já no corpo de texto. Aqui, o símbolo é representado a amarelo, como na própria bandeira.

A investigação feita permitiu estabelecer a ligação de alguns autores portuenses – que é o que interessa a esta investigação – a estes cartazes. Jorge Afonso, Armando Alves, Fernando Dias e Hermínio, que mais à frente nesta dissertação irão ser foco de análise individual, foram os quatro autores que identificamos como designers de cartazes para o PCP. Contudo, nem a todos os cartazes conseguimos atribuir um autor.

De traços bastante vinculados na sua linguagem gráfica, o espólio do partido deixa transparecer uma característica interessante: o trabalho de Armando Alves parece ser seguido pelos outros autores. Dias corrobora esta ideia, salientando o nome de Alves quando se refere à linguagem gráfica do partido no pós 25 de Abril. Dias (2012) defende ainda que, mesmo havendo uma linguagem gráfica vinculada pelo cariz ideológico do partido, havia liberdade artística aquando da criação dos cartazes pelos variados autores. Por seu lado, quando confrontado com os cartazes que ajudou a identificar como seus, sentiu-se em Alves alguma incerteza referente a alguns deles, nomeadamente devido ao uso de certos elementos e de determinados arranjos tipográficos que ele próprio havia desenvolvido para determinados cartazes. Os quatro cartazes [FIGS. 88 a 91] aqui apresentados parecem reflectir elementos identificativos desta questão: sendo os dois primeiros assinados por Alves [FIGS. 88 e 89], vemos a forma como ele adapta o nome do partido, dando-lhe um carácter quase de logótipo e usando texto condensado e em caixa alta; vemos também o uso



**FIG. 87** 56º Aniversário. Armando Alves.  
Março 1977. 48 x 68 cm. [s.i]. PCP.  
Arquivo PCP Porto.



**FIG. 88** Guimarães. Armando Alves. Julho 1974. 65 x 98,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.



**FIG. 89** 57 anos. Armando Alves. Março 1978. 41,4 x 30,6 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.



**FIG. 90** 1º Comício Póvoa de Varzim. [s.i.]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.



**FIG. 91** Comício do Partido Comunista Português. [s.i.]. Agosto 1978. 47,3 x 68,7 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

desta forma de expressão tipográfica no próprio corpo de texto do cartaz “57 anos” [FIG. 89] e ainda neste cartaz vemos um elemento decorativo que envolve todo o texto – uma linha. Estes elementos são característicos dos trabalhos do pintor, e vemos como eles são adaptados por outros cartazes do partido [FIGS. 90 e 91], possivelmente numa tentativa de delinear uma linguagem gráfica coerente para a propaganda. As imagens ao lado refletem uma aparência tipográfica, que ilustra essa questão [FIGS. 92 e 93]. No fundo, os cartazes parecem ter sido desenvolvidos pela mesma pessoa.



**FIGS. 92 e 93** Estes dois excertos de dois dos cartazes acima apresentados demonstram como o mesmo tipo de manuseamento de tipografia era usado. O primeiro, remetendo a um cartaz da autoria de Armando Alves e o outro, de Autor Desconhecido, refletem o uso de uma fonte muito semelhante, trabalhadas da mesma forma.



A tipografia é outro elemento marcante quando se observa este grupo, havendo uma evidente exploração da sua plasticidade, força, tamanhos e pesos. Um caso que reflete esta questão é um cartaz de Alves, “Dá mais força à liberdade” [FIG. 94], onde vemos o uso de três tipografias diferentes tornando-as o elemento mais importante do cartaz ao conferir-lhes um cunho ilustrativo. Em vários cartazes, nomeadamente assinados pelo pintor, este lado pictórico que a tipografia consegue alcançar é explorado, tornando-a o elemento mais apelativo a nível visual.



**FIG. 94** *Dá mais força à liberdade.* Armando Alves. 1976. 48 x 62,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.

**FIG. 95** *Grande comício.* Armando Alves. Março 1976. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.

No cartaz acima referido, “Dá mais força à liberdade”, a tipografia ajuda a descortinar diferentes níveis de informação, apesar de também ser usada a cor possivelmente de forma a ajudar o receptor, quase inconscientemente, a compreender significados fundidos no jogo de palavras. Primeiramente vemos o símbolo do partido encontrar-se a amarelo e, consequentemente, essa cor é também adoptada no nome “PCP”. Num outro nível de informação, e onde é usada uma tipografia diferente, a frase “Dá mais força à liberdade” destaca a última palavra usando não só a cor branca que o resto da frase também tem, como lhe coloca a cor preta, quase como se nos quisesse transmitir a ideia de sombra, a ideia de que a liberdade que o povo havia ganho com a queda do regime talvez pudesse encontrar-se ameaçada. Num último nível de informação, vemos a palavra “vota” ganhar uma força redobrada não só por ser colocada no centro do plano, como também por ser usada outra tipografia e por ser aquela com mais peso a nível visual. Sendo apenas um exemplo, é reflexo de uma série de cartazes que usam a própria tipografia não só como uma ferramenta para transmissão de mensagens escritas, como também para enfatizar determinados assuntos de forma mais ou menos subliminar. Apenas como mais um exemplo, pode ser apontado este cartaz, “Grande Comício” [FIG. 95], também ele de Alves, onde vemos o arranjo ti-



**FIG. 96** Através destas listas de cor vermelha e verde, a bandeira nacional revela-se e torna-se um elemento incontornável quando se refere este cartaz, que é reforçado pelo facto de o texto também ter sido colorido com as mesmas tonalidades.



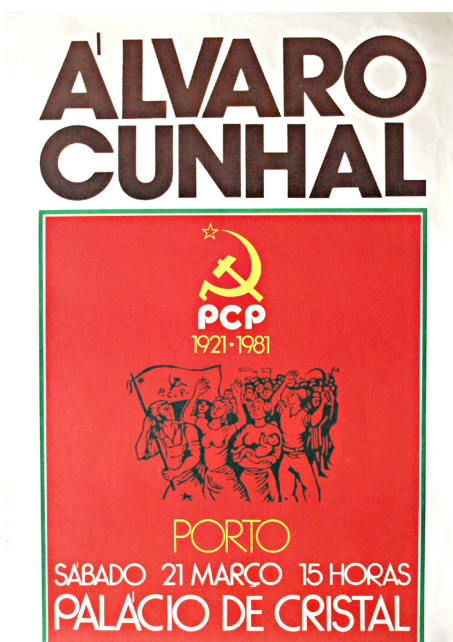
pográfico acompanhar a ilustração, dando-nos também ela a ênfase do símbolo da bandeira nacional [FIG. 96].

Contudo, também a ilustração é um elemento importante nestes cartazes, e em muitos deles conseguimos perceber reminiscências do tipo de desenho usado na propaganda política comunista de países como a URSS e a China. Tanto a nível do tipo de desenho usado, como a nível do tipo de representações feitas, parece clara a influência que os partidos seus equivalentes a nível ideológico provocavam na propaganda desenvolvida pelo partido em Portugal.

Os três grupos de imagens [FIGS. 97 a 102] que se seguem, representam várias formas dessas mesmas semelhanças e ajudam na compreensão de que realmente a propaganda política portuguesa sofria influências internacionais. No primeiro par de cartazes [FIGS. 97 e 98], é perceptível a aplicação do mesmo tipo de desenho: preto e branco, em alto contraste, onde o próprio fundo se funde com as personagens; o tipo de expressão do desenho é o mesmo, sendo usados traços fortes, onde as sombras tomam um papel essencial ao serem elas delineadoras do desenho. As figuras parecem ser esculpidas no próprio papel, funcionando como uma tentativa ilusória de desenho em alto-relevo que vemos ser característico da propaganda de Mao Tsé-Tung [FIG. 98].

Tomando posse após a renúncia do regime czarista em Fevereiro de 1917, o partido dos Bolcheviques (mais tarde Partido Comunista Russo) consegue ganhar a maioria ao governo provisório em Outubro. Lenin tinha assim chegado ao poder e em 1922 forma a URSS. A propaganda política neste país começou a ser largamente desenvolvida em prol do novo regime, mas só com Estaline é que ela ganhou a força que hoje lhe é reconhecida (S. Heller, 2008). A propaganda soviética regia-se pela exaltação do movimento do operariado, como pode ser lido na *Literary Gazette* de 1932: “As massas exigem a honestidade e verdade do artista, e um socialismo realista revolucionário na representação da revolução do proletariado.” (S. Heller, 2008, p. 163). Pretendiam então que a propaganda fosse educativa neste sentido ideológico de sensibilização das massas para o socialismo. Assim, vemos diversos cartazes, como o apresentado [FIG. 100], que exibem vários tipos de trabalhadores, fabris e agricultores, todos eles apelando à compreensão de que a via socialista era aquela que deviam apoiar pois era ela quem mais tinha em conta os seus interesses. Olhando para o caso português [FIG. 99], vemos uma semelhança também neste aspecto, visto que as ilustrações reflectem também o mesmo tipo de personagens. Evidente também é o facto de o PCP ser um partido de ideias comunistas e socialistas, que defende o direito dos trabalhadores e promove as suas campanhas políticas vincadamente para essa facção.

Ainda focando os exemplos apresentados, nos dois últimos cartazes vemos mais uma vez a semelhança gráfica que existe entre os cartazes do PCP [FIG. 101] e os da URSS [FIG. 102]: o uso do elemento bandeira, que será abordado em maior pormenor mais à frente, é um ponto de ligação entre ambos. Assentando o socialismo num espírito constante de luta por melhores condições de vida e de trabalho, a figura “povo” é muitas vezes representada aliada à figura “bandeira”, como reforço dessa batalha e da aliança entre as pessoas e o partido.







**FIG. 97** 1.º Comício Póvoa de Varzim. [s.i.]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.



**FIG. 98** Cartaz de propaganda Chinesa.

**FIG. 99** Álvaro Cunhal. Fernando Dias. Março 1981. 49,4 x 69,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 100** Cartaz de propaganda Russa sobre o primeiro de Maio.

**FIG. 101** Eia, Avante!. [s.i.]. Março 1981. 29 x 42,3 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 102** Cartaz de propaganda Russa.

Concluindo, são óbvias as referências que os cartazes do partido têm aos seus equivalentes internacionais, tanto a nível de usos de cor como a nível de uso imagético, sendo perceptível que existe uma linha de continuidade ideológica.

### MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola

Desde a sua formação em 1956, o MPLA vinha a lutar pela libertação de Angola, incentivando também outras organizações independentes por todo o país a juntarem-se a eles na disputa pela liberdade de um governo autónomo em paz, e que possibilitasse o desenvolvimento a nível social (“MPLA”, s.d.). Agostinho Neto era a grande personalidade por detrás dele, apesar de não estar presente no ano da sua formação devido a encontrar-se na prisão. Não obstante, a vida de Neto foi sempre voltada para a luta contra o colonialismo a que o seu país havia sido submetido.

Apesar da luta se dizer a favor da libertação do país em relação a Portugal, no período que antecedeu o mês da independência a guerra abrangeu também diversas facções angolanas que se gladiavam entre si: o próprio MLPA, a UNITA e o FNLA. Apoiado pela União Soviética e por Cuba, o MPLA consegue vencer a luta e formar um governo socialista a 11 de Novembro de 1975. Contudo, apenas em 1976 é que as Nações Unidas legitimam o partido como representante do país (“MPLA proclama a independência de Angola”, s.d.). Agostinho Neto vive apenas mais um ano após a aprovação das Nações Unidas, falecendo em 1977 na União Soviética e sucedendo-lhe o engenheiro José Eduardo dos Santos, que ocupa o cargo até hoje.

A bandeira içada pelo MPLA como bandeira Angola é composta por duas barras horizontais, vermelha e preta, e uma estrela amarela no centro. A estrela é um elemento que não deixa espaço para dúvida, ao remeter para a ligação com o socialismo. Por seu lado, a cor preta surge representando o próprio país, e o vermelho surge com uma conotação à luta e sangue derramado pelo povo pela libertação colonialista. O próprio hino denota este sentimento que

enaltece a luta sofrida que os angolanos viveram, como é perceptível por este verso: “Do teu solo ora regenerado / Pelo sangue mártir dos teus filhos / Brotará, oh pátria querida / Novo mundo, uma nova vida” (“MPLA”, s.d.).

Estabelecendo os ideais do partido em bases marxistas-leninistas durante grande parte da sua existência, evidenciando-se nos primeiros anos em que tomou o poder do país, o MPLA governou como partido único até 1991. Aqui, o multipartidarismo foi estabelecido, mas este partido ainda hoje se encontra vigente assentando num estado forte, moderno e democrático (“MPLA”, s.d.).

Os cartazes deste partido que foram recolhidos são todos da autoria de João Nunes, sendo que a análise dos mesmos será feita na secção destinada aos autores. Não havendo forma de delinear características gerais dos cartazes do partido por todos os recolhidos serem de um só autor, considerou-se pertinente limitar-se a sua análise apenas a essa secção.

### **PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde**

Criado em 1956, lutou pela independência de Angola e da Guiné Bissau do poderio colonizador de Portugal. É um partido de orientação marxista-leninista. Em 1973, e apesar de só em 1974 Portugal reconhecer essa posição, consegue a libertação de ambos os países.

### **MDM – Movimento Democrático de Mulheres**

Começando com uma contextualização mais abrangente e remontando ao século XVIII, o movimento feminista é potenciado pela

herança iluminista que defendia a liberdade e a igualdade de todos os cidadãos mudou regimes políticos, laicizou a cultura e valorizou a instrução e a educação como motores de progresso económico e social e fontes de felicidade individual e colectiva (Monteiro, s.d.),

a emancipação feminina alia-se então a esta herança, promovendo o surgimento de novos cargos, como o de escritoras, tradutoras e professoras.

Em 1792, a luta das mulheres pela igualdade entre sexos surge mais substanciada com Mary Wollstonecraft, uma escritora britânica; ela publica uma obra intitulada “Uma defesa dos direitos da mulher”. No rescaldo da Revolução Francesa, a autora imprime no seu livro os ideais que a revolta representava, mas fazendo ver como a mulher também tinha direito a eles (“Vindication of the Rights of Woman (1792)”, s.d.). Em 1870, outro acontecimento impulsionava este movimento que teve em Wollstonecraft a sua génese teórica, o movimento sufragista das mulheres em Inglaterra. Aqui, o que pediam era mais objectivo: o direito ao sufrágio, ao voto. Mas só no século XX vimos estes direitos serem aceites pelas diversas sociedades, apesar de nem todos ainda terem sido declarados como tal.

Com o número exponencial de mulheres a ocuparem cargos de trabalho durante a Segunda Grande Guerra, o seu valor e necessidade de compreensão desse valor por parte da sociedade começaram a ser elementos fundamentais da luta de muitas ativistas. A tentativa do governo para que, no pós-guerra, as mulheres voltassem ao seu papel de donas de casa, só fez com que a intensificação das lutas e das revoltas assegurasse a continuação do trabalho feminino. Nos Estados Unidos de 1961, o movimento é impulsionado pelo presidente John F. Kennedy que funda a Comissão sobre o Estado da Mulher. Apesar da curta duração, a sua existência potenciou uma alavanca para outras formações como, por exemplo, a União Nacional das Mulheres cinco anos mais tarde ou o Primeiro Departamento de Estudos de Mulheres, e várias outras associações e comissões que se ergueram em prol desta ideologia. Em 1977 a União Europeia define o dia Internacional da Mulher a 8 de Março.

Numa altura de grande movimentação social, este movimento cresce, procurando proporcionar um novo papel na sociedade à mulher: promovendo o fim da opressão com base no género, e dando à mulher igualdade a nível de estatuto social, político e económico. O seu objectivo era ter o poder de tomar decisões por elas mesmas tanto a nível do próprio corpo – em relação ao aborto e à sua saúde – como a nível do seu papel na sociedade – ter direito aos mesmos benefícios de trabalho dos homens, ter direito à mesma educação. Este movimento pretendia lançar uma onda de “consciencialização” sobre o papel da mulher enquanto elemento a ser valorizado na sociedade.

Nos anos 80, o Movimento Feminista ganha novo fôlego através de guerrilha de rua – de que são exemplo as *Guerrilla Girls* –, de editoras – como a *Women's Press* em Londres – ou mesmo através de manifestações e movimentos – como o *Pro-Life* e o *Pro-Choice* (McQuiston, 1993). São movimentos que surgem com maior convicção e que se afirmam tanto pela sua força visual como ideológica e, cada vez mais libertos de preconceitos.

Em Portugal, é em 1849 que se vê surgir o primeiro jornal dirigido por uma mulher, “A Assembleia Literária”, por Antónia Gertrudes Pusich. Este foi o primeiro passo para a emancipação feminina no país, que viu a imprensa como palco favorável a esta nova corrente que se fazia sentir timidamente por todo o mundo. Já no século XX, e parafraseando Natividade Monteiro (s.d.), “Surgem assim as associações femininas e feministas que agregam mulheres de todos os estratos sociais: escritoras, professoras, médicas, advogadas, comerciantes, industriais, costureiras, domésticas...”.

Sendo o primeiro movimento democrata feminista do país, o MDM surge em 1968 dentro do Movimento de Oposição ao regime de Salazar. Centrando a sua luta nos ideais de “Emancipação das mulheres numa sociedade de paz, justiça e progresso social, liberta da opressão, da exploração e de discriminações.” (“MDM - Movimento Democrático de Mulheres”, s.d.), a 8 de Março de 1969, e mesmo estando ainda sob o regime ditatorial, comemorase o dia da mulher pela primeira vez.



### **MDP/CDE – Movimento Democrático Português**

Surgindo pela primeira vez em 1969, e sendo apenas no início um movimento que aglutinava várias sensibilidades, desde a data de formação que se declarou como antifascista e apostou na luta para a usurpação do governo de Salazar. Só após o 25 de Abril se tornou num partido, sempre muito próximo do PCP, contudo. Assentando as suas bases na luta pela democracia e pelo povo, acima de tudo acredita que “É necessária a unidade dos sectores não cosmopolitas da produção-trabalhadora, pequenos e médios proprietários agrícolas, industriais e comerciantes – para combater o grande poder económico e construir uma sociedade justa e digna.” (Primeiras eleições livres, 1975, p. 46).

### **PS – Partido Socialista**

A ideologia socialista emergiu em Portugal no século XIX, sendo um movimento que sobreviveu durante a Monarquia e a República Democrática. Todavia, o Regime Salazarista corta todas as formas de expressão política que não a defendida pelo próprio partido, sendo a corrente socialista dissolvida (“Infopédia”, s.d.). Ainda assim, no ano de 1964 em Genebra e sendo chamado nessa altura de Ação Socialista Portuguesa, o movimento socialista volta a ganhar forma apesar de acabar por não evoluir no sentido partidário pois não possuía as estruturas necessárias para tal acontecer (Primeiras eleições livres, 1975). Só em 1973, e exilado na Alemanha Federal, Mário Soares cria o Partido Socialista. Com base numa política de “Sociedade sem classes, em que os trabalhadores seriam produtores associados e o poder expressão da vontade popular.” (Guedes, 2001, p. 6), o partido rege-se através de várias correntes, como o marxismo e o cristianismo, assentando numa ideologia de socialismo em liberdade.

### **CDS – Centro Democrático Social**

Criado no rescaldo no 25 de Abril, e sendo um partido colocado na ideologia de centro-direita e de conotações também cristãs, no período revolucionário foi alvo de alguma crítica por se colocar demasiado vinculado a uma direita que não se pretendia voltar a ver no governo (Primeiras eleições livres, 1975). No entanto, a sua ação correspondeu sempre à via democrática exigida pelo país, e assim alcançou uma posição confortável que ainda hoje mantém. O seu símbolo representa exatamente a sua força centrista, ao mostrar duas setas a convergirem para uma circunferência, que poderá ser conotada com o sentimento de “Ordem” (Guedes, 2001).

Os cartazes aqui apresentados correspondentes ao partido são maioritariamente da autoria de João Nunes. Não obstante, é notória a uniformidade visual através do uso das cores branca, azul e amarela. Uma análise restrita a este partido torna-se impraticável devido à falta de exemplares como meio de comparação.

### **PSD – Partido Social Democrata**

Começando por ser definido como PPD (Partido Popular Democrático), muda o seu nome para o atual em 1976. Fundado em 1974 por Francisco Sá Carneiro, Francisco Pinto Balsemão e Joaquim Magalhães Mota, assenta as suas premissas no conceito de social-democracia, “Onde, com os valores da liberdade, da igualdade e da solidariedade, exista o respeito pela dignidade e pelos direitos do homem.” (Primeiras eleições livres, 1975, p. 64). As suas bases encontram-se no SPD (Partido Social Democrata Alemão), e o próprio símbolo é identificativo desta questão. As três setas do SPD surgem como forma de luta contra o fascismo, numa altura em que a suástica percorria as ruas do país. Este símbolo passa então a representar a luta da social-democracia e em Portugal a seta é também adoptada, sendo que simboliza atividade, disciplina e união (Guedes, 2001).

### **MFA – Movimento das Forças Armadas**

Esta foi a organização militar de cunho político que assegurou a chegada a bom porto da democracia em Portugal. Iniciado em 1973, este movimento pretendia solucionar a questão da falta de militares que havia no exército provocada pela ainda permanência na Guerra Colonial (“Infopédia”, s.d.). A evolução deste movimento deu-se e desembocou no derrube do governo de Marcelo Caetano, pois aquilo que eles defendiam, o governo não lhes queria fornecer: o fim da guerra e a restauração da democracia. Vasco Lourenço, Otelio Saraiva de Carvalho e Vítor Alves tornam-se os principais rostos deste movimento, e a preparação da revolução inicia-se. A 25 de Abril de 1974 a organização dos capitães de Abril devolve o poder político ao povo e promove a rápida inserção do sistema democrático em Portugal, primeiro com os governos provisórios e, um ano mais tarde, com a realização das primeiras eleições democráticas.

### **UDP – União Democrática Popular**

Formado no ano da revolução, o partido assenta na ideologia de esquerda marxista-leninista e maoísta, e formou-se a partir da união de três movimentos – CARP (Comité de Apoio à Reconstrução do Partido), CCR (Comités Comunistas Revolucionários) e UR (Unidade Revolucionária). A preocupação destes três grupos com as eleições de 1975 levou-os a juntarem-se, defendendo ideias como a luta pelo povo, pelo operariado, pela paz, pela liberdade e pela independência (Primeiras eleições livres, 1975). Em 1999 o partido dissolveu-se e integrou o Bloco de Esquerda.

### **PCTP / MRPP – Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses /Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado**

Começando primeiramente por se designar MRPP e só em 1976 ter adoptado a nova designação de PCTP/MRPP, o partido assenta a sua ideologia na corrente maoísta. A sua luta começou mesmo antes da revolução, mas com o eclodir desta a sua expressão visual cobriu paredes: os murais do MRPP são

aqueles mais recordados e que mais plasticidade ofereceram às paredes do país. Por também vir da mesma corrente de pensamento do marxismo-leninismo, este partido adopta o mesmo símbolo – foice e estrela – que o PCP.

### **AD – Aliança Democrática**

Formado em 1979 por Ramalho Eanes, líder do PPD (PSD), Freitas do Amaral, líder do CDS e pelo Partido Popular Monárquico, liderado por Gonçalo Ribeiro Telles. Até à data da sua dissolução, em 1983, o partido alcançou um feito que nenhuma coligação havia realizado até então: no ano da sua formação, e consequente participação nas eleições, conseguiu reunir a maioria parlamentar (“Centro de Documentação 25 de Abril”, s.d.).

### **PRD – Partido Renovador Democrático**

Constituído com o aval do General Ramalho Eanes, o partido ergue-se em 1985, colocando-se contra as medidas de austeridades postas em prática pelo governo do PS-PSD entre 83 e 85. Com isto consegue ganhar popularidade e alcançar, a nível do parlamento, a posição de terceiro partido mais influente. Contudo, em 1991 o PRD perde a sua representação parlamentar (“Centro de Documentação 25 de Abril”, s.d.). O partido entra num período de decadência tanto a nível de dívidas como de atividade. Surge então a oportunidade proporcionada pelo MAN, que o aproveita e reestrutura, dando-lhe um novo nome, o PNR.

## 4.3 | A QUESTÃO DA AUTORIA

---

A questão da autoria considera-se relevante de salientar não só na análise dos cartazes deste arquivo, como em todos os cartazes desenvolvidos a nível político nesta época. A falta de assinaturas é evidente, e esta afirmação pode ser feita visto que na bibliografia estudada é enorme a percentagem de cartazes de “autor desconhecido”. Esta questão parece prender-se com o facto de que muitas pessoas, não sendo artistas, dedicaram-se a contribuir para a produção gráfica de cariz político na altura. Um exemplo claro é a quantidade de murais que vimos surgir e que refletiram a ideia de que “Trazer a arte para a rua não foi (...) apenas iniciativa dos artistas.” (Henriques da Silva, 2010, p. 27). Por conseguinte, a maior parte dos cartazes aqui identificados como sendo de determinado autor, foram os próprios que possibilitaram essa percepção. Outro ponto que se considera relevante focar, e que foi compreendido com o contacto com os partidos, é que havia muita produção cartazista produzida por pessoas do próprio partido que, mesmo não tendo formação artística, se propunham e disponibilizavam para o fazer.

Por toda a Europa as movimentações sociais, políticas e artísticas que vimos surgir nos anos 60 e que se prolongaram pelas duas décadas seguintes, assitiram a uma grande adesão das camadas mais jovens da sociedade, sendo que o caso do Maio de 68 é disso um exemplo explícito. No entanto, em Portugal, a grande força promotora da revolução foi a força militar, pois era ela que detinha o poder das armas, e promoveu, assim, não só a revolução como a possibilidade da construção de um estado democrático. Esta força iniciou-se com pessoas que viveram décadas da sua vida subjugadas a um clima de censura: Salgueiro Maia (30 anos), Otelo Saraiva de Carvalho (38 anos), Vasco Correia Lourenço e Melo Antunes, são nomes que ficaram sempre associados a esta grande revolta.

Também a nível dos autores que recolhemos conseguimos compreender como de facto não foram as camadas mais jovens que se envolveram neste campo do design político (apesar de haver uma consciência de que com certeza houveram pessoas mais jovens, e o caso de João Nunes é prova disso). Mesmo assim, vemos mais do que uma geração de autores<sup>9</sup> a voltar-se para a produção de cartaz político. Estas idades refletem um início de vida subjugada a um clima ditatorial, e estas gerações são as mesma que, a nível artístico, vemos surgir no Porto, sendo que Isolino Vaz, com 52 anos, logo seguido de Amândio Silva com 51, encabeçam a lista como sendo os mais velhos; Armando Alves com 39; José Rodrigues com 38; Jorge Afonso com 34; João Machado com 32; Fernando Dias com 31; Jaime Azinheira com 30 anos e João Nunes com 23 anos. Relacionando então com a estratificação geracional desenvolvida pelo designer Rui Mendonça (2007), vemos que existem duas gerações de autores a integrarem a produção de cartazes políticos, no Porto. A primeira insere os que concluíram o curso antes do início do Curso de Design e onde podem ser incluídos Isolino Vaz, Amândio Silva, Armando Alves, João Machado e Jorge Afonso. A segunda engloba os autores que concluíram o curso depois da implementação do Curso de Design e até ao ano de 1987, onde podem ser colocados Jaime Azinheira e João Nunes. A particularidade do caso de Jorge Afonso é aqui explicada pelo autor

Jorge Afonso foi incluído porquanto não só a sua idade se aproxima da dos restantes autores desta geração mas também porque ele, embora tenha efetivamente concluído a sua formação depois do início do curso de Design, a iniciou bem antes, aquando Domingos Pinho, tendo-a interrompido apenas após a conclusão do curso geral em Pintura, posteriormente completado com o ciclo especial em Design, no qual se inscreveu em 1976 e concluiu em 1978. (Mendonça, 2007)

O carácter autoral reflete-se também no facto de apenas dois dos autores terem, de facto, o curso de design de comunicação, sendo que todos os outros tiraram cursos de artes plásticas. A constante luta entre o que é a arte e o que é o design acontece por parte de diversos autores, tentando delimitar barreiras e definir como uma se distingue da outra. Um ponto relevante que compreendemos através da conversa com Jorge Afonso (2012) é que muitas vezes os próprios autores não tinham a intenção de deixar os trabalhos assinados,

Este conceito se calhar também tem um pouco a ver com a distinção entre o designer e o artista. [pausa] E se calhar de uma forma não muito correta, uma pessoa muitas vezes recusava essa ligação à arte, ao artista. Era mais o ofício do designer do que a arte do designer.

De facto, a questão de arte *versus* design torna-se aqui um ponto que ajuda a compreender a falta de assinaturas nos cartazes, se pensarmos que o ato de “assinar” é associado ao conceito de “obra de arte”. Nesta investigação, e tendo em consideração a formação académica dos vários autores, compreendemos que a ligação entre os artistas e o design, nestes anos pós-revolucionários, era estreita: sendo uma disciplina nova na cidade, o design era feito maioritariamente por artistas plásticos. Portando, parece pertinente desenvolver

<sup>9</sup> No decurso da análise foram também apontados mais dois autores que foram postos de parte desta dissertação pois os cartazes recolhidos que a ambos pertencem ultrapassam a data de 1986. São esses autores Humberto Nelson e Henrique Silva.



uma análise onde a questão da autoria é um ponto relevante. No entanto, há quem defenda que “Esta adesão dos artistas, enquanto autores, ao processo revolucionário (...) foi todavia rara e esporádica.” (Carvalho & Cordeiro, 1994), mas parece-nos indiscutível associar a esta revolução gráfica o contributo dos mais variados artistas. Apenas focando a justificação no objecto de análise em questão, parece pertinente avançar com uma análise que visa estabelecer traços distintos entre os trabalhos dos autores, compreendendo assim se a propaganda política que desenvolveram é ou não delineadora de uma linguagem gráfica característica de cada um. A autoria é, portanto, um facto essencial, principalmente ao compreendermos que os variados autores tinham formações diferenciadas, fazendo com que “embora a partilha de experiências fosse um facto, ou, por outras palavras, as circunstâncias fossem, à data, vulneráveis à contaminação - em termos culturais, técnicos, etc.- a diferença de percursos motivou na produção marcas distintas.” (Mendonça, 2007, p. 365). Corroborando esta questão, a produção cartazista desenvolvida no Porto parece de facto querer demonstrar uma linha de continuidade, forçando mais uma vez o entendimento de que a questão de autores e autoria é pertinente e relevante ao analisarem-se também cartazes políticos. Como Helena Barbosa (2012) afirma, ao falar sobre o design cartazista português,

Nós temos um grupo, pelo menos estas gerações mais velhas enunciam uma tendência estilística, embora depois cada um dos autores, em patamares distintos ao nível da representação apresentem as suas especificidades, mas para todos os efeitos eles acabam por comungar de um discurso que é muito próximo. E eu acho que isso tem a ver com a influência da própria escola ou deste meio geográfico pois o Porto sempre foi mais “forte” nesse sentido, do que Lisboa.

Afastando as questões puramente estéticas e técnicas da plasticidade, este conceito parece também tornar-se pertinente ao conotarmos o autor como produtor de veículos de mensagens. Ao afirmar “Participei em muitas ações de rua, nomeadamente na realização de grandes painéis murais que foram, em determinado momento, muito importantes no alertar das pessoas para as transformações necessárias que todos ansiosamente esperávamos.” (“Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto”, 2010), Alves demonstra como a preocupação dos artistas/designers era participar de forma interventiva e consciencializadora nas variadas atividades políticas.

Uma última questão referente a este ponto da análise prende-se com a dificuldade de, hoje em dia, se identificar os cartazes de cada autor. Esta dificuldade não advém unicamente da falta de assinaturas, mas estende-se a um ponto em que os autores encontram dificuldades em identificar os próprios cartazes, como se sentiu no caso de Alves. Ao colaborar connosco na identificação dos próprios cartazes, e como já brevemente referido, o autor encontrou em alguns casos dificuldades em definir quais lhe pertenciam. Pelas suas palavras,

Mas como eu não tinha, enfim, a certeza absoluta que eram meus, dei-os como se não fossem. De facto, nessa altura, tinha muitos seguidores, tinha muitas pessoas nas gráficas e sobretudo nas oficinas que seguiam o meu tipo de trabalho. (Alves, 2012).

Esta afirmação é, de certa forma, complementada com a seguinte ideia de João Nunes (2012): “Como é evidente, há influências entre as pessoas. Eu fui influenciado pelos meus pares que viviam próximos, se calhar mais influenciado até do que propriamente por outros pares que viviam noutros países. Há aqui influências mútuas”. Ambas as afirmações possibilitam a conclusão de que a dificuldade em identificar os cartazes pelos seus autores se prende com o facto de haver ocasiões em que estes se influenciavam entre si, trocando influências e expressões. No entanto, Helena Barbosa (2012) leva esta questão ainda mais longe pois, segundo a própria, é possível identificar casos em que existem influências entre autores, mas por vezes o que se vê não passam de cópias,

Há outra situação que realmente se passa nesses casos: as influências ou o grau de proximidade em termos de estilo em alguns autores. Influências essas que podemos dizer que são de inspiração e outras que são mais cópias de modelos [risos], podemos falar assim.

Por último, e sendo um ponto que se quis realmente compreender com esta investigação, surge a questão da consciência política. A questão é lançada ou surge ligada a outras questões em algumas das entrevistas, e as respostas foram unânimes. A vontade de dar voz às diversas ideologias políticas, ajudando a promover os partidos, a liberdade que agora permitia a escolha e a vontade de lutar, potenciou essa mesma consciência política, tornando o trabalho do designer comprometido com as diversas causas. Como demonstra Alves (2012), “Porque no fundo era uma carolice, era um amor à causa, era portanto uma consciência política efetiva.”

Nos cartazes especificamente deste arquivo, apenas foi conseguido corresponder cinco pessoas à sua produção, sendo elas Armando Alves (formação em pintura), João Nunes (formação em design), Isolino Vaz (formação em pintura), Jaime Azinheira (formação em escultura), Hermínio Bastos (pertencente ao PCP) e Fernando Dias (pertencente ao PCP). Os restantes autores, Amândio Silva, Jorge Afonso e José Rodrigues, são autores que, no decorrer da investigação, foram associados à realização de cartazes políticos mas que, no entanto, não se conseguiu obter qualquer cartaz realizado onde se conheça a sua autoria.

### **Armando Alves**

Nascido em Estremoz no ano de 1935, a sua formação no campo das artes plásticas começa em Lisboa, mas na década de 50 a Escola Superior de Belas-Artes do Porto acaba por ser o seu destino, visto ter conhecimento de que era “superior” à de Lisboa - “Estávamos no início de 50, numa altura em que a Escola Superior de Belas-Artes do Porto era uma escola muito mais avançada do que a de Lisboa, manifestava maior abertura de ensino e outras possibilidades de desenvolvimento artístico” (“Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto”, 2010). Aqui conclui a sua formação em pintura que lhe abriu portas para diversos interesses e acontecimentos que marcaram a sua vida.



**FIG. 103** “Os quatro vintes”.

Disto é exemplo a criação do grupo dos Quatro Vintes [FIG. 103], constituído também por Jorge Pinheiro, José Rodrigues e Ângelo de Sousa; assim como o facto de em 1963 se tornar um dos fundadores da Cooperativa Árvore. Esta cooperativa torna-se uma escola também ela de artes, inserida num contexto de renovação cultural que se viu acontecer na cidade do Porto.

Aliado ao seu interesse pela pintura, vê também surgir um interesse pelas artes-gráficas, facto que o levou a modificar a disciplina de Pintura Decorativa que leccionava nas Belas Artes do Porto, fazendo com que fosse aberto “e em definitivo, o espaço às artes gráficas, semeando o que veio a ser, mais tarde, o Curso de Design” (Mendonça, 2007, p. 62). Este interesse vinha já de quando ainda era aluno, visto nesta altura ter trabalhado com a gráfica Simão Guimarães. Também nesta altura e em 1964 desenvolve uma exposição com os seus trabalhos gráficos, intitulada de “Artes Gráficas - veículo de intimidade” que veio demonstrar como este ofício cada vez mais alcançava um estatuto importante no meio artístico. Num ensaio sobre as artes gráficas, e referindo-se a esta mesma exposição, Ernesto de Sousa valoriza exatamente este papel crescente e relevante que elas começam a ter pela mão do autor

Consciente do que se exige hoje de um artista gráfico, Armando Alves é um técnico. Pintor, frequenta a oficina de litografia; conhece os processos e os materiais; sabe das nossas dificuldades técnicas e da exigência a que somos obrigados para as vencer. Creio, por isso, que esta exposição merece o aplauso unânime de todos nós – porque, quem é que não depende hoje, direta ou indiretamente, das artes gráficas? (Sousa, 1965).

Aquando da sua saída da escola é chamado para ser Diretor Artístico da Editorial Inova, em 1968, consolidando assim a sua propensão natural para esta área. Segundo o próprio,

O Porto era, nesses anos, um verdadeiro deserto no que respeita à atividade gráfica, não havendo praticamente ninguém a trabalhar a tempo inteiro nesta área e a articular a solução prática que a edição requer, com a criatividade que a concepção das capas, da paginação e de coleções completas implicam. (“Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto”, 2010).

Este factor tornou-se então delimitador de uma abordagem que pretendia revolucionar o universo gráfico no Porto. O sucesso foi evidente, visto que a Inova se tornou “uma das mais relevantes editoras portuguesas nos anos 70” (Queirós, 2012). Armando Alves fica para sempre associado ao impulsionar das artes gráficas na cidade, marcando a sua influência devido à sua qualidade e domínio técnico e tecnológico (Mendonça, 2007).

O enveredar pelo ramo do design político foi tão imediato como o próprio 25 de Abril, sendo o cartaz que desenvolveu para o MDP / CDE [FIG. 104] – uma pomba branca cruzada com uma mão em posição de vitória – um exemplo disso, visto ter sido pedido pelo partido no dia 26 de Abril, no rescaldo da revolta. Foram vários os partidos e organizações para os quais desenvolveu

produção artística, sendo que os que constam desta análise são apenas alguns exemplos. Apesar de ser a questão cartazista que interessa salientar na investigação, não deixa de ser interessante referir que o alto-relevo que se encontra na parede da sede do PCP na Avenida da Boavista do Porto, foi também realizado por Alves. O próprio enfatiza a relevância da sua participação ativa durante este período revolucionário, referindo: “Fui chamado a intervir e colaborei em muitas situações, dando contributos na área do design gráfico em que cheguei a fazer cartazes pelo telefone, diretamente com as gráficas.” (“Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto”, 2010).

No decorrer da investigação foram várias as pessoas e entidades que se referiram ao nome de Alves como sendo a figura mais relevante na produção cartazista voltada para a questão política, a nível da cidade do Porto. Neste sentido, Dario Alves, Jorge Afonso e João Machado foram as pessoas que nos apontaram o seu nome imediatamente, assim como Fernando Dias (2012), que declara que “é exemplar a produção gráfica de cartazes do Partido por parte do pintor Armando Alves, que nesse período deu uma contribuição preciosa na nossa propaganda política”. Os cartazes recolhidos e que correspondem à sua autoria denotam um sentido visual gráfico muito elevado, assim como uma coesão e união visual que se percebem como suas características.

O primeiro aspecto que surge como pertinente referir é o facto de a tipografia se tornar um elemento identificador deste grupo de cartazes. O autor serve-se dela de uma forma muito particular, sendo perceptível que lhe insere um carácter ilustrativo muito forte. Não parecem existir duas variantes – tipografia e ilustração – pois ambas parecem querer fundir-se num só plano. A título de exemplo, o cartaz “Grande comício” [FIG. 105] demonstra não só como o carácter tipográfico é o mais evidente, como também revela como ele se torna parte integrante da ilustração. Todo o cartaz se rege através do uso da cor, sendo ela um factor unificador: sendo que a própria ilustração apresenta as cores vermelha e verde (sendo o branco e o preto consideradas secundárias por parecerem apenas surgir como ponto de fusão), todo o corpo de texto utiliza estas mesmas cores, tornando a totalidade do cartaz um só elemento. Outra característica adjacente à tipografia é o facto de variadas vezes ela tomar não só o lugar principal no cartaz, mas também o facto de ela se tornar o elemento único. No cartaz “Os artistas e o Partido Comunista Português” [FIG. 106], todo o cartaz funciona através da tipografia, com o uso de pesos e tamanhos diferentes, proporcionando uma leitura fácil e uma dimensão gráfica muito forte. O próprio autor ajuda a justificar este uso constante da tipografia como elemento principal e único – se não for contabilizado o símbolo partidário – certificando que muitos cartazes, devido à urgência com que eram pedidos, resultavam do trabalho feito diretamente nas gráficas, sendo que “muitos deles eram feitos em tipografia direta, que era o mais rápido, mas feitos na própria gráfica. Aí, eu compunha as coisas com os artistas da tipografia, compunha os textos, fazia-se provas e imprimia-se imediatamente a seguir.” (Alves, 2012).



**FIG. 104** *A vontade popular*. Armando Alves. Abril 1974. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. MDP/CDE. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 105** *Grande comício*. Armando Alves. Março 1976. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 106** *Os artistas e o PCP*. Armando Alves. Março 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.





O uso plástico da tipografia parece, de facto, ser uma característica permanente no seu trabalho, assim como o uso recorrente de determinadas tipografias. A *Avant Garde* [FIGS. 107 e 108] é uma das suas tipografias mais recorrentes, e mais uma vez proporcionam aos cartazes uma união visual - “Na sua geração distinguiu-se (...) de uma forma particular, pela persistência no uso de uma fonte, a *Avant Garde*” (Mendonça, 2007, p. 365).

A sua formação em pintura parece vir ao de cima em alguns dos cartazes, deixando mais uma vez transparecer a questão do carácter autoral que os cartazes ganham. No cartaz “Cabo Verde Independência” [FIG. 109], essa característica é trazida ao de cima quando analisamos a própria ilustração que

**FIGS. 107 e 108** Surgindo primeiramente em caixa alta na capa da revista norte-americana *Avant Garde*, em 1967, esta tipografia foi aí apresentada pela primeira vez. O autor, Herb Lubalin, usa-a de novo em 1970, redesenhando-a de forma a incluir caracteres de caixa-baixa. Na primeira imagem podemos ver, então, a capa da revista. Na segunda imagem vemos um cartaz de Alves em que ele usa a mesma tipografia.





compõe o cartaz: tendo o cartaz apenas duas manchas de cor, aquela que dá corpo ao personagem que ergue um braço com o punho fechado assume esta mesma condição através de traços assumidamente de um desenho. Em diversos cartazes vemos este assumir de um desenho ou até mesmo de uma pintura, complementando o outro lado mais assumidamente gráfico que a tipografia fornece aos cartazes.

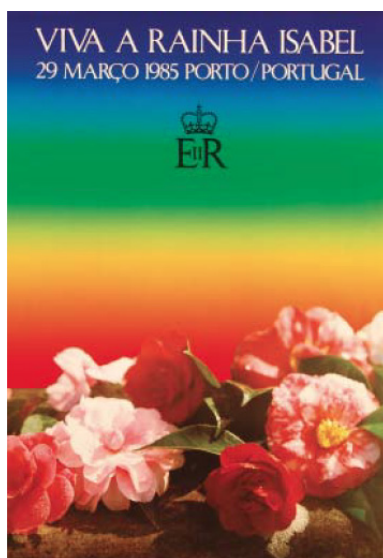
Outro ponto relevante é o uso do *degradé* visto que “foi com este autor que o degradé de máquina foi pela primeira vez assumido.” (Mendonça, 2007, p. 365). Em alguns dos cartazes selecionados é perceptível como o uso desta técnica é usada de forma singular: nos casos recolhidos [FIGS. 110 e 111], o *degradé* é usado no fundo do plano do cartaz e transformando as cores desde o azul ao vermelho (leitura feita de cima para baixo). É interessante compreender também que isto, de facto, é uma característica transversal aos seus trabalhos, facto comprovado pelo cartaz “Viva a Rainha Isabel” que, não sendo de cariz político, torna possível a percepção da relevância desta característica.

### João Nunes

João Nunes nasce a 1951, em Vila Nova de Gaia. Terminando o curso no ano lectivo de 1981/82, na Faculdade de Belas-Artes do Porto, o designer João Nunes há muito havia enveredado pelo ramo das artes gráficas. A sua necessidade de escolher uma via académica mostrava-se difícil de concretizar, sendo que mesmo antes de decidir esta questão, viaja para Angola durante o período do 25 de Abril [FIGS. 112 e 113]. Aqui, desenvolve primeiramente um



**FIG. 109** *Independência PAIGC*. Armando Alves. Julho 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.



**FIG. 110** *Cantar Adriano*. Armando Alves. Abril 1986. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. Arquivo Rocha Artes Gráficas.

**FIG. 111** *Viva a Rainha Isabel*. Armando Alves. Março 1985. 67 x 97,5 cm. Inova Artes Gráficas.

gosto que há muito tinha: ser fotógrafo de guerra. Graças a esta qualidade de estudante/fotógrafo, era-lhe permitido andar pelos meios mais restritos e fotografar em primeira mão os acontecimentos. O MPLA de Agostinho Neto foi a organização política que mais usufruiu do seu trabalho, durante a sua estadia, tanto a nível fotográfico como a nível cartazista, que acabou por também aqui desenvolver,

Não é propriamente uma ideologia, é mais uma ligação, uma realidade, que era a libertação do povo angolano que, na minha opinião, tinha todo o direito. Aquilo que me movia era um contributo nessa perspectiva, aliado a um agrupamento político por razões também ideológicas, mas por uma questão de eficácia e de quadros e de capacidade de liderança de um país era evidentemente o MPLA. (Nunes, 2012)

A sua vinda para Portugal acontece em 1976, ano em que ingressa no já Curso de Design da ESBAP, terminando-o cinco anos depois. Em 1978 funda o seu primeiro estúdio de artes gráficas e em 1985 o segundo. Em 1986, é um dos primeiros designers a inserir no seu estúdio um computador (Mendonça, 2007), visto que o seu interesse pelas tecnologias era algo já evidente com a questão da fotografia. Em 2004 junta o seu *atelier* ao *atelier* Pã Design, e até hoje o *atelier* Nunes e Pã se encontra no ativo.

**FIGS. 112 e 113** Salvo conduto e Guia de Marcha de João Nunes em Angola, confirmando o seu estatuto de fotógrafo e cartazista neste país.

**Movimento Popular de Libertação de Angola**  
**GUIA DE MARCHA**

Nome: João M.N. Tavares Nunes Nacionalidade: portuguesa

Residência: Luanda Identificação: Está autorizado a transitar por meios próprios Actividade:

Com destino a: DTP

Motivo da deslocação: Integração

OBSERVAÇÕES: O Cda. é fotógrafo e pintor. Já colaborou anteriormente na realização de posters e cartazes.

**A AUTORIDADE COMPETENTE**  
Data: 6/11/76

**ENTRADA**  
na Luanda em 6/11/76

**REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA**  
**GABINETE DO MINISTRO DAS RELAÇÕES EXTERIORES**

**SALVO-CONDUTO**

O Ministério das Relações Exteriores autoriza a deslocação a Portugal de JOÃO MANUEL NUNES TAVARES.

Este Salvo-Conduto tem a validade de 30 dias e serve para sair e entrar no País.

É para que se lhe não ponha impedimento ao passar o presente Salvo-Conduto que vai por mim assinado e autenticado com o selo branco em uso neste Ministério.

**GABINETE DO MINISTRO DAS RELAÇÕES EXTERIORES,**  
em Luanda, aos 7 de Fevereiro de 1976.

O DIRECTOR DO GABINETE  
Garcia

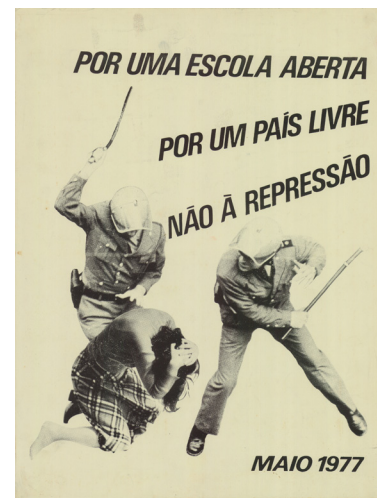
**ENTRADA**  
na Luanda em 6/11/76

A sua intervenção no domínio do design político acontece também após a sua chegada ao país, e no ano imediatamente a seguir, quando já se encontrava a estudar na faculdade. Aqui, em conjunto com uns colegas, desenvolve alguns cartazes [FIG. 114] sobre os acontecimentos do Maio de 1977 - onde vários agentes da polícia agrediram estudantes em manifestação. Resultando visualmente da frescura de cartazes feitos no seio da faculdade, segundo o autor, eles acabaram por amplificar o retrato da própria violência. Vindo o próprio de um país onde a guerra se fazia, Nunes assume que a violência representada nos cartazes era fruto dos anos que passou em Angola, visto que o que se passou no Porto naquele mês de Maio não foi tão duro. Como é possível compreender por um desses cartazes aqui apresentado, a representação de dois polícias a bater com os cassetetes numa jovem perturba o olhar de qualquer um e, de facto, leva ao pensamento de que a violência exercida sobre os jovens foi imensa. A própria frase “Por uma escola aberta, por um país livre, não à repressão” representa esta ideia de luta pela liberdade dos estudantes.

Numa fase já posterior à da faculdade, o designer é chamado a intervir ativamente para diversos partidos, como por exemplo o PS e o CDS e também para diversas organizações de cariz político. Estas diferentes abordagens à política levaram o autor a justificar-se - “aqui não me moviam ideologias, em Portugal nunca me moveram as ideologias. O que me movia eram as ligações pessoais que aconteciam porque eu acreditava nas pessoas” (Nunes, 2012).

Os seus cartazes parecem então nascer deste gosto pela fotografia [FIGS. 115 a 118], visto que “denotou desde sempre um envolvimento particular com esta tecnologia e mais tarde com os meios digitais.” (Mendonça, 2007, p. 382). O próprio autor reforça essa ideia revelando que “foi sempre a fotografia o meu *modus operandi* para criar narrativas visuais. Sempre a fotografia.” (Nunes, 2012). Um exemplo ilustrativo desta questão é o cartaz com a face de Agostinho Neto: comparando com a fotografia, é perceptível que houve apenas uma focalização na face e uma limpeza do fundo. O cartaz nasce então centrando-se na qualidade estética da fotografia, sendo que o texto parece surgir apenas como complemento. No cartaz “José Rodrigues e António Domingues” [FIG. 115] vemos que também a fotografia se torna parte integrante do cartaz. A força que ela exerce é evidente, tanto pela posição corporal das pessoas que se encontram de braços erguidos, como o facto da fotografia da palmeira se erguer, atravessando todo o cartaz.

Uma particularidade dos seus cartazes que figuram neste arquivo, é a de que a ilustração parece alcançar o papel principal. O texto, embora também ele trabalhado e muitas vezes em evidência, surge de forma paralela à imagem, não lhe tirando o protagonismo. Neste cartaz - “Liberdade” [FIG. 119] - as palavras “liberdade” e “associação” encontram-se, respectivamente, no topo e na base do cartaz, dando lugar, no centro, à imagem de diversos braços erguendo os dedos em forma de um “v” de vitória. Texto e imagem não se misturam, mas complementam-se, funcionando como dois elementos distintos, onde a tipografia participa da ação mas remete-se para segundo plano.



**FIG. 114** *Por uma escola aberta.* João Nunes. Maio de 1977. Cartaz não partidário.



**FIGS. 115 e 116** Nestes dois exemplos vemos como a fotografia é usada como elemento principal e definidor dos cartazes. A fotografia aqui apresentada foi cedida por João Nunes.







**FIG. 117** Fotografia cedida por João Nunes (imagem de fundo)

**FIG. 118** *Nós somos um movimento progressista.* João Nunes. [s.d]. 44,3 x 58 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.

**FIG. 119** *Liberdade.* João Nunes. [s.d]. [s.i]. Arquivo João Nunes.

**FIG. 200** *A certeza de que as praias são para todos!.* João Nunes. 1982. 45,3 x 68,3 cm. [s.i]. CDS. Arquivo João Nunes.

É perceptível ainda o gosto pelo uso da fotografia em alto contraste, como revela a maior parte dos cartazes. Todavia, há também cartazes onde ela é assumida de forma direta, como aqueles que desenvolveu para o CDS [FIG. 200]. Aqui, ela é usada também ao centro como elemento fundamental e principal dos cartazes, mas é tratada exatamente como uma fotografia, perdendo o carácter de ilustração que ela ganhava nos cartazes já referidos.



### **Hermínio Bastos**

Militante do Partido Comunista, Hermínio Bastos dedicou o seu trabalho gráfico ao partido trabalhando através da sede do Porto. Encarregue do sucesso de toda a espécie de propaganda do partido, sendo que era responsável pela secção de Informação e Propaganda da Organização Regional do Porto, Bastos encabeçava a equipa que desenvolvia todo e qualquer tipo de trabalho de propaganda exigido - “Era, como se costuma dizer, um homem dos sete instrumentos” (Dias, 2012). Os cartazes aqui selecionados da sua autoria não permitem fazer uma avaliação total do seu trabalho, no entanto, é perceptível a multiplicidade de técnicas que usou recorrendo ao uso da ilustração, tipografia e fotografia.

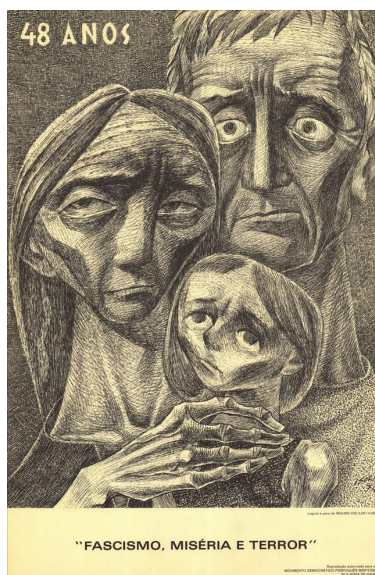
### **Fernando Dias**

Ainda hoje no ativo dentro do PCP, Fernando Dias entrou para o partido em 1971, na qualidade de tipógrafo. Nesta qualidade desenvolveu o seu trabalho abrangendo diversas áreas como composição; saída de fotolitos; impressão; concepção gráfica de cartazes, folhetos, tarjetas, brochuras e livros. Não tendo formação académica artística é importante perceber que este autor dedicou a sua atividade profissional à construção dos mais variados materiais gráficos e que, dentro do PCP, contribuiu grandemente para o desenvolvimento de muitos cartazes. Os cartazes que se identificaram como sendo deste autor não permitem estabelecer uma análise sobre a sua produção cartazista. No entanto, tanto os cartazes deste autor, como os de Hermínio Bastos e os de Armando Alves, ajudam na percepção de que existe uma coerência gráfica e visual nos cartazes desenvolvidos para o PCP. Dias (2012) justifica esta questão

Os cartazes do Partido terão sempre uma linguagem própria e singular, determinada pela nossa concepção de sociedade, objectivos da luta que travamos e ideias que defendemos, que são bem diferentes das de qualquer outro partido. Por isso a linguagem reflete essa outra concepção de sociedade e de valores.

### **Isolino Vaz**

Nascido em 1922, em Vila Nova de Gaia, Isolino Vaz matricula-se na ESBAP em 1943. Tirando o seu curso de pintura, em 1956 torna-se doutorado nesta área, alcançando a classificação de 19 valores. Artista multifacetado, não só desenvolveu pintura e desenho como também se dedicou à escultura, à produção de medalhas, de selos, vitrais e azulejos. Durante a sua vida foi distinguido diversas vezes pela qualidade artística dos seus trabalhos. Mas não só na sua qualidade de artista foi reconhecido, visto que também era um amante do desporto e dedicou-se à participação em provas desportivas de cariz social. Desenvolveu também diversas ilustrações para jornais, como para “O Tripeiro”; assim como para livros, revistas, e até mesmo discos. A data da sua morte chega em 1992.



**FIG. 201** *Fascismo Miséria e Terror.*  
Isolino Vaz. 1974. 30 x 45,5. [s.i.]. MDP/  
CDE. Arquivo Universidade de Aveiro.

A sua participação política no pós 25 de abril, surge na forma deste cartaz, “Fascismo Miséria e Terror” [FIG. 201], de onde conseguimos perceber o seu gosto pelo desenho e pela ilustração, tão evidentes aqui. No cartaz vemos três personagens: uma mulher com uma criança que aparece segura nos seus braços, e um homem no plano mais afastado do cartaz parecendo também ele segurar as outras duas personagens nos seus braços. O elemento mais marcante, no entanto, é a mão completamente em pele e osso (que parece pertencer à figura feminina) e que se encontra a amparar o pescoço da criança, não só num instinto protetor, mas quase como se a ela já não conseguisse suportar a fraqueza da fome. Este cartaz parece uma chamada de atenção para a pobreza que o regime ditatorial de Salazar provocou nos estratos mais pobres da sociedade. Este cartaz acabou por se tornar propriedade do MDP/CDE, talvez por ele próprio também assentar a sua luta contra o terror fascista.

### João Machado

Escultor e designer gráfico, João Machado nasceu em Coimbra no ano de 1942. Sendo formando em escultura pela ESBAP, a sua dedicação ao design tornou-o um dos maiores nomes do design de cartaz português. Possui uma linguagem muito própria e, até, cobiçada por muitos neste período pós-revolução, como Luís Rocha (2012) afirma

Neste tempo, não posso deixar de referir o contributo do Escultor João Machado, designer de então, muito conceituado pela variedade/novidade nas técnicas gráficas desenvolvidas e pelos *layouts* de cartazes (não políticos) utilizados. Os seus trabalhos vanguardistas e a colocação em vários espaços culturais, levava “muitos” da sua classe profissional, a procurarem a empresa Rocha Artes Gráficas., a realizarem os seus “sonhos”, mais não fosse por ser o local onde o seu “ídolo” imprimia “os ditos cujos”.

Em contacto com o autor e questionando-lhe a sua intervenção a nível político, disse-nos não ter feito nenhuma intervenção significativa no período entre 74 e 86. O cartaz do autor que consta neste arquivo não segue à risca a definição partidária, no entanto, foi desenvolvido para a Secretaria de Estado da Cultura e, por isso, considerou-se pertinente inseri-lo. Também no livro “25 de Abril, 30 anos, 100 cartazes” do Diário de Notícias vemos este mesmo cartaz fazer parte da seleção feita, reforçando a ideia de que é pertinente considerá-lo nesta análise.

### Jaime Azinheira

Nascido em Peniche, no ano de 1944, o seu estudo académico é feito nas Belas-Artes do Porto. Aqui concluiu o curso de Escultura e tornou-se professor no Curso de Design. A sua experiência enquanto designer também está relacionada com o envolvimento em diversos projetos na Areal Editores. O cartaz aqui recolhido não nos permite perceber se de facto houve ou não uma obra abrangente dedicada ao tema do cartaz político.

### **Amândio Silva**

Pintor português nascido em 1923 e falecido no ano de 2000, desde cedo se encontrou rodeado dos mais diversos projetos. Formado em pintura pela ESBAP, também nela exerceu durante muitos anos a profissão de professor. Apesar de se considerar, mais do que qualquer outra coisa, pintor, o próprio afirmava: “A minha aparente polivalência deve-se ao facto de aceitar qualquer nova expressão cultural com o entusiasmo que sempre dedico a todas as manifestações do espírito.” (Valente, 1981). O ramo das artes gráficas também foi explorado por ele, até porque era dono da Litografia Invicta, uma empresa de produção gráfica. De apontar é o facto de dois dos cartazes que constam do arquivo terem como centro de impressão a Litografia Invicta. Apesar de neste arquivo não constar qualquer cartaz que se saiba pertencer ao autor, a informação de que se dedicou a alguma produção cartazista de cariz político é verdadeira.

### **Jorge Afonso**

Nascido em 1940, Jorge Afonso acaba o curso na ESBAP num ano muito especial - 1978 - visto que foi o primeiro ano em que houveram alunos formados em artes gráficas. Neste mesmo ano é chamado para ser docente na escola, integrando assim o grupo de professores do Curso de Design, sendo que só ele tinha realmente esse curso como grau académico. O seu contributo para a consolidação do curso nesta escola foi evidente. Rui Mendonça (2007, p. 365) descreve a qualidade visual deste autor - “Não só pela formação, como dissemos, mas essencialmente pela vivência, onde ganhara força um cultura fotográfica sólida, estas eram as condições que fizeram de Jorge Afonso um autor de referência embora com pouca produção”. Apesar da confirmação por parte do próprio autor de que realmente havia desenvolvido cartazes políticos, nomeadamente para o PCP, não foi possível encontrar nenhum exemplar. Nas palavras do autor,

não fiz muita coisa, fiz apenas algumas coisas episodicamente. Coisas essas principalmente solicitadas pelo Partido Comunista Português. Desenvolvi também algumas coisas fora do panorama partidário. (...) Mas não tive assim uma produção muito elevada porque, como te disse, era uma produção mais episódica do que propriamente de fazer isso de forma sistemática. (Afonso, 2012).

### **José Rodrigues**

Escultor português, nasceu em Luanda em 1936. Já em Portugal, forma-se em escultura pelas Belas Artes no Porto. Terminado o curso, forma, em 1968 e juntamente com Armando Alves, Ângelo de Sousa e Jorge Pinheiro, um grupo chamado “Os Quatro Vintes”, iniciando assim o seu contributo indiscutível a nível das artes plásticas e também das artes gráficas não só na cidade do Porto como também no país. Também exemplo disso é o facto de ter sido um dos fundadores da Cooperativa Árvore e da Bienal de Cerveira. O seu trabalho estendeu-se para os mais variadíssimos suportes, como a medalhística, a cenografia, a cerâmica e a ilustração, o que denota a sua faceta polivalente.

Não foi possível encontrar nenhum cartaz identificado como da sua autoria, mas João Nunes (2012) ajudou-nos na percepção de que este autor se havia envolvido ativamente na produção de cartazes políticos,

Aliás, falta-te aqui um cartaz feito no Porto, também ele para o MPLA, que foi feito a partir de uma fotografia minha. Quem fez o cartaz foi o José Rodrigues. E é um cartaz que tem piada, em termos históricos, porque vem na continuidade daqueles cartazes que eu tinha feito e trazido de lá, e que ao José Rodrigues apeteceu imediatamente fazer um cartaz em função da força visual e da mensagem que ele viu nos meus cartazes. Ele fez um cartaz lindíssimo. É interessante perceber, em relação a ele, se foi de facto o José Rodrigues que o fez na sua totalidade visto que ele não é gráfico. Apesar disso, é um criador visual que transforma a fotografia e a enquadra, e que elabora a mensagem... era interessante perceber se aquele cartaz é um cartaz a duas mãos, a quatro mãos ou a seis mãos.. era interessante, realmente, perceber isso.



## 4.4 | O USO DA COR NOS CARTAZES

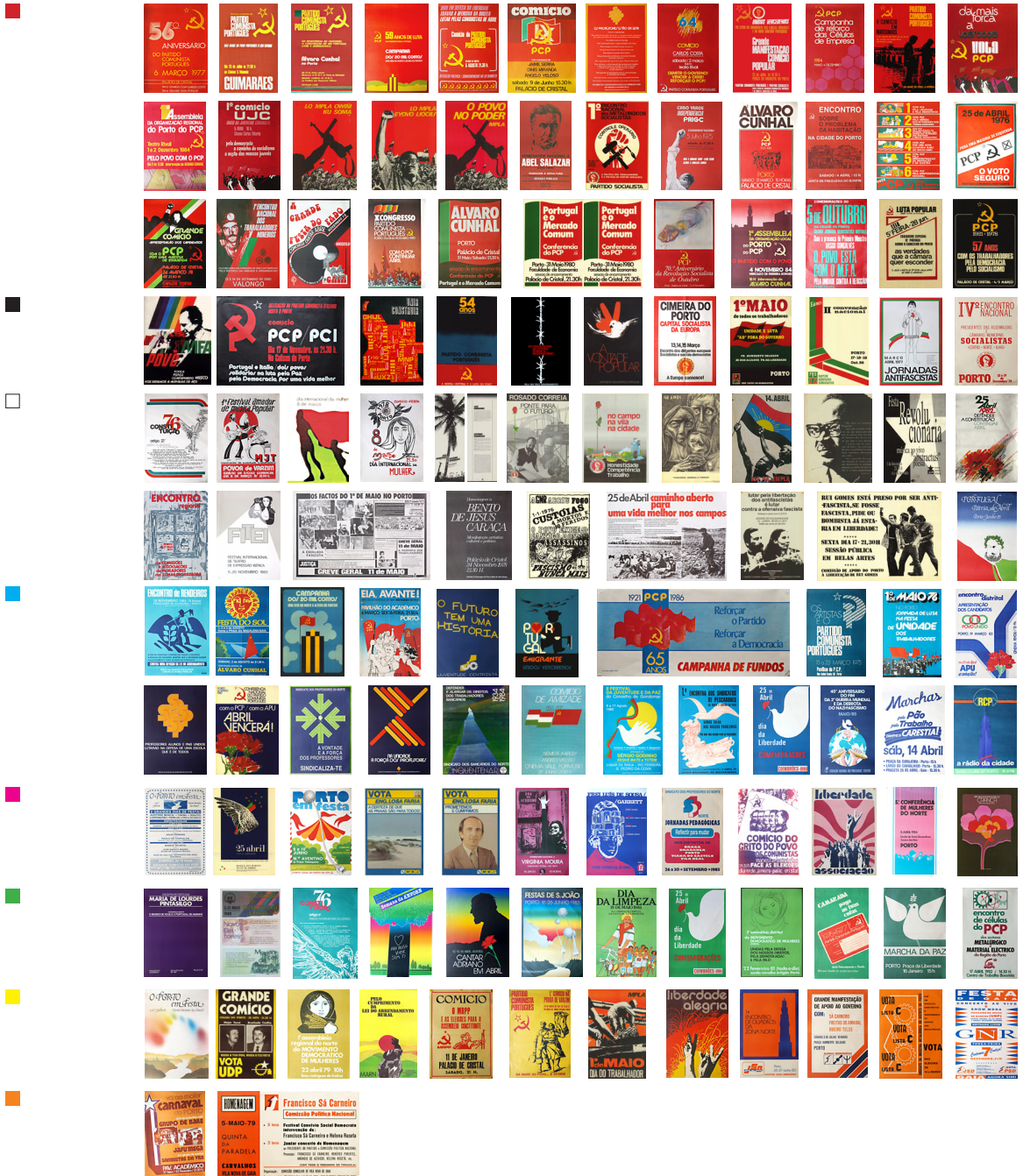
---

“Agora a cor por si própria significa.”  
(E. Heller, 2007, p. 18)

A questão da cor é evidente ao estabelecer um contacto visual com o grupo total de cartazes do arquivo desta dissertação [FIG. 202], compreendendo-se que este ponto é essencial na percepção tanto visual como ideológica dos cartazes e respectivos partidos e instituições. A cor é parte integrante de um sistema gráfico, sendo que se encontra ao mesmo nível da forma, imagem e signo (J. Costa, 2011), não sendo possível descurá-la de uma análise que pretende compreender a dimensão qualitativa da ferramenta cartaz inserida neste período de reconstrução política e social do país.

Por serem cartazes de carácter ideológico, a cor ganha aqui uma significação simbólica e conotada com um sentido mais cultural e histórico, evidenciado pelo facto de grande parte dos partidos terem adoptado esquemas cromáticos provenientes dos seus equivalentes ideológicos internacionais. Compreende-se, então, que a cor funciona como um instrumento crucial no entendimento não só dos cartazes como da relação intrínseca que eles têm com os ideias partidários e institucionais, como a seguinte afirmação ajuda a confirmar: “Considero o elemento cor muito importante na propaganda política, uma vez que ela tem, embora de uma maneira não determinante, um peso simbólico associado às várias maneiras de sentir o mundo e a vida.” (Dias, 2012). “Agora a cor por si própria significa.” (Costa, 2011, p. 72), a cor deixa aqui de fazer uma mera representação do real, transcendendo-se e ganhando o seu próprio significado, transmutando o seu carácter mais figurativo para algo simbólico. A cor funcionará então por si mesma, ajudando-nos na percepção dos diferentes níveis ideológicos em questão.

**FIG. 202** Diagrama cromático.



”Nenhuma cor carece de significado. O efeito de cada cor está determinado pelo seu contexto, ou seja, pela ligação de significados na qual entendemos a cor.” (E. Heller, 2001, p. 18); a cor surge como um elemento indissociável também da propaganda política, sendo um elemento essencial na sua definição, tanto a nível ideológico como partidário. A cor é então necessária não só por ser uma técnica que artistas e designers usam nos seus trabalhos, ou mesmo por ser um fenómeno óptico (E. Heller, 2007), mas porque a nível da psicologia e da semiótica nos permite compreender simbologias que encerram em si mesmas.

Não obstante, a paleta cromática usada pelos partidos muitas vezes entrecruza tons que à partida não seriam aqueles predispostos a melhor se enquadrarem na paleta. Acontecem então casos em que cores são necessárias – como muitos cartazes do PCP usarem a cor azul para simbolizar algo tão simples como o céu – e portanto são também usadas. Percebe-se então que não só questões ideológicas se encontram relacionadas com os cartazes: os contextos e acontecimentos da sociedade na altura levaram a que várias cores fossem aplicadas em conformidade com eles, evidenciando acontecimentos e factos como a esperança e a luta por dias melhores, usando como exemplo a utilização do azul por parte do partido comunista.

A cor suscitou, nas várias pessoas a quem foi colocada a questão, diversas abordagens e observações sobre o seu papel como elemento político que ajudam a complementar a análise. Enquanto que evidenciam claramente as conotações políticas inegáveis a que as cores estão relacionadas, surgiram algumas ideias que também vieram de encontro a pontos aqui referenciados. Por exemplo, Jorge Afonso (2012) aponta o facto de os custos na produção limitarem o número de cores, sendo que apontou o facto de alguns dos cartazes do nosso arquivo terem sido resolvidos apenas a duas cores.

João Nunes surge com uma outra observação, que indicia uma leitura da cor a nível estético e da percepção, ao afirmar que é ela o elemento que mais rapidamente é absorvido pelo olho humano. Pelas palavras do próprio designer,

a cor tem um comprimento de onda, ou seja, destes quatro elementos dos quais se compõem estes cartazes – texto, fundo, cor, imagem – a cor é o elemento que nos chega primeiro, sempre. É a primeira leitura geral que fazemos: este cartaz é verde, este cartaz é vermelho, este cartaz é preto, este cartaz é cor-de-laranja. (Nunes, 2012).

Ao tomar este papel fundamental na percepção de um cartaz, ela mostra-se como um elemento indiscutível de análise no que a ele diz respeito. A inserção da cor está, portanto, relacionada não só com questões ideológicas, como também com custos de produção e questões de percepção visual. Ela é, então, um componente essencial na compreensão do cartaz político, ajudando a definir diferentes aspectos das suas histórias e contextos.

A mancha de cartazes que vemos no diagrama tem como pretensão demonstrar o conjunto de tonalidades que o arquivo apresenta. Ressaltam então oito campos de cor: vermelho, preto, branco, azul, rosa, verde, amarelo e laranja, que serão abordados em pormenor.



**FIG. 203** *Louis XVI*. Autor desconhecido. 1792. Gravura.



**FIG. 204** *La liberté guidant le peuple* (a liberdade guiando o povo). Eugène Delacroix. 1831. 260 x 325 cm. Óleo sobre tela.

### Vermelho – Liberdade, Operariado, Socialismo, Comunismo

Tendo diversas conotações, a título de exemplo: sangue, amor, ódio, fogo, masculino e feminino, alegria, riqueza, guerra, imoralidade, justiça (E. Heller, 2007), o vermelho surge neste contexto como símbolo de uma ideologia vincadamente socialista. O grau elevado de uso do tom vermelho deve-se indiscutivelmente ao facto de a maior parte dos partidos que surgem com a revolução serem de esquerda ou mesmo de extrema-esquerda, dando como exemplo da lista de partidos recolhidos para esta tese: PCP (Partido Comunista Português), PS (Partido Socialista), PCTP/MRPP (Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses/Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado), UDP (União Democrática Popular), MDP/CDE (Movimento Democrático Português - Comissão Democrática Eleitoral), e até mesmo os movimentos sindicais.

#### Contextualização Histórica

Recuando ao nascimento da associação vermelho-socialismo, vemos primeiramente tornar-se a cor de fundo da bandeira da liberdade em 1792 com a Revolução Francesa, quando os Jacobinos – sendo um grupo político republicano, representavam os pobres e a pequena burguesia – irrompem pelo Palácio de Versalhes e obrigam Luís XVI a usar o *Phrygian Cap* [FIG. 203] - como podemos ver na figura ao lado (Philippe, 1982) - onde em forma de sátira, o rei com o gorro bebe em nome da nação. Este gorro, agora símbolo de igualdade, fraternidade e liberdade, era de coloração vermelha e potenciou a linguagem gráfica desta revolução, assim como a sua associação ao movimento da plebe.

Eleito pela revolução liberal, Louis Philippe torna-se o rei francês em 1830, mas é precisamente neste ano que as revoltas do proletariado começam a ser evidentes, apesar de nunca terem conseguido alcançar os seus objectivos devido à constante censura do governo. Não obstante, a chama havia sido ateadada e as organizações começam a emergir na clandestinidade. Eugène Delacroix [FIG. 204] surge como um dos expoentes máximos da corrente do Romantismo e pinta um quadro que para sempre ficará associado a estes acontecimentos: muito mais do que uma pintura, esta obra torna-se um verdadeiro testemunho político; funcionando em forma de manifesto, mostra-nos a liberdade – mulher – irromper pela revolta e guiar o povo para a vitória. O vermelho é visível aqui não só como uma das cores da bandeira, mas também no cinto à volta da cintura da mulher e no chapéu que a ela enverga na cabeça. Esta figura ganha, assim, uma carga simbólica associada ao movimento do povo, que pretendia conseguir alcançar um papel mais relevante na sociedade.



Originando-se os ideais para o Socialismo em 1792, em 1848 ganham renovada força quando o Manifesto Comunista é escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, que viram muitas das suas ideias personificadas nas revoluções deste mesmo ano por toda a Europa. O proletariado renovou a sua força e incita uma série de revoluções que se espalharam não só por França como por toda a Europa, sendo uma revolução com potencial global que difundiu os ideais libertários. O entusiasmo partilhado por todo o continente eclodiu numa série de tomadas de posição que provocaram não só um crescente evoluir dos acontecimentos em diversos países, como a consolidação dos ideais marxistas e socialistas. Em 1871, durante a Comuna de Paris, vemos a formação do primeiro governo operário da história, que durante 102 dias manteve hasteada a bandeira vermelha do movimento dos operários (Cunhal, 2001).

Em 1917, a Revolução Russa é encabeçada por Lenine, líder do Partido Comunista, e é aqui que a bandeira vermelha se associará ao socialismo e ao comunismo, consolidando o uso desta cor (E. Heller, 2007) e passando a ser um símbolo de poder desta ideologia comunista marxista-leninista. A Revolução Vermelha de Outubro levada a cabo pelos Bolcheviques transformou decisivamente o material gráfico que se produziu para esta revolta, vincando ainda mais o papel da cor vermelha como elemento fulcral. Na litografia de El Lissitzky [FIG. 205] essa vertente da cor é muito expressiva, compreendendo que a sua nova forma de desenvolver pinturas – chamando-lhe *proun* – fazia uso de figuras estilizadas e geométricas para representarem a realidade, tornando também a cor num elemento decisivo (Philippe, 1982). Nesta pintura específica, vemos retratado o chapéu vermelho dos Bolcheviques a sair vitorioso em relação aos contrarrevolucionários Russos Brancos.

Adolf Hitler [FIG. 206] torna também a sua bandeira num símbolo do poder da cor vermelha, querendo com isto atrair mais facilmente a classe do operariado à simpatia pela sua causa (E. Heller, 2007), querendo com isto reforçar a associação do vermelho ao socialismo; e em 1949, Mao Tsé-Tung como líder do Partido Comunista Chinês enverga também esta cor na sua bandeira.

### Os cartazes no arquivo

Como pode ser visto pelos exemplos referidos, em várias épocas a cor vermelha ganhou força e relevância, associando-se aos movimentos em prol dos trabalhadores e de ideais comunistas e socialistas. Na continuação destes factos e como já referido no início desta secção, o caso português reúne uma série de cartazes que sobressaem pelo uso desta cor e também por pertencerem a movimentos das ideologias identificadas.

O PCP surge nestas circunstâncias como o partido de ideias comunistas português mais antigo e que ainda hoje se encontra numa posição ativa na política do país, e o uso da cor vermelha é a ele maioritariamente associado. Pelas reminiscências à propaganda da URSS, que já foi mencionada na apresentação do partido e respectiva análise dos seus cartazes, o PCP é um partido marcante no uso dos tons vermelhos e a sua propaganda cartazista surge associada a essa cor. Os cartazes que vemos no diagrama reflectem a



**FIG. 205** *Beat the whites with the red wedge.* (combater os brancos com o triângulo vermelho). El Lissitzky. 1919. Litografia.



**FIG. 206** Bandeira Nazi, com o seu principal símbolo: a suástica.



**FIG. 207** *59 anos de luta.* [s.i.]. 1980. 47,8 x 66,6 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.



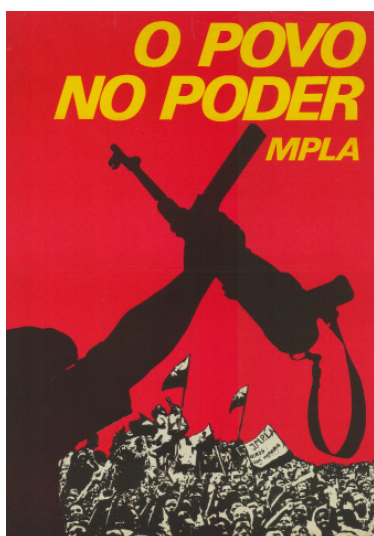
predominância do vermelho que é especialmente usado como cor de fundo, reforçando e permitindo a imediata identificação com a ideologia que lhes é associada. O facto de ser tão predominante relembra como a luta do partido pela construção de um país socialista continua e nunca é esquecida.

O cartaz “59 anos de luta” [FIG. 207] é representativo deste uso da cor vermelha, que surge maioritariamente como cor principal ao ser colocada como cor de fundo. Sendo um cartaz comemorativo dos 59 anos de existência e luta do partido, vemos a ilustração da sua sede ser remetida para a parte inferior do cartaz e a cor vermelha ganhar todo o restante espaço para si, sendo apenas recortada pelo corpo de texto. Poder-se-á depreender que o vermelho surge como representação do céu, aludindo à esperança de um Portugal socialista e comunista.

Os cartazes que o designer João Nunes desenvolveu para o MPLA evidenciam também este uso da cor vermelha, não de forma exclusiva mas de forma predominante. No cartaz aqui colocado [FIG. 208] vemos como são usadas as cores da própria bandeira do partido: amarelo, preto e vermelho. Dando grande evidência à cor preta – por ser usada na imagem – a cor vermelha surge como pano de fundo da acção, aludindo não só à ideologia política representada como também ao sangue que o povo derramou para alcançar a vitória na revolução. Neste cartaz, o vermelho provoca um impacto muito forte a nível visual, fazendo contraste com os tons pretos das personagens e provocando a sensação de que a luta havia sido dura e penosa, mas incitante de orgulho nos angolanos.

Fazendo uma comparação que parece pertinente, estes dois cartazes revelam a mesma característica a nível da amplitude visual que a cor vermelha ganha ao ser colocada como cor de fundo. O primeiro cartaz é o mesmo que acima se encontra analisado [FIG. 208], e o segundo é um cartaz de propaganda soviética [FIG. 209]. As relações a nível de tratamento da imagem e fundo são visíveis, sendo o cartaz de Nunes da década de 70 e o de Gustav Klucis da década de 30; as relações visuais levam a compreender influências de estilo que se prendem com o facto de ambos seguirem ideologias semelhantes a nível político. O uso predominante da cor vermelha evidencia, assim, essas mesmas semelhanças, sendo uma ilustração bastante directa dos ideais comunistas. Os excertos dos cartazes evidenciados ajudam numa observação mais pormenorizada de como a semelhança formal é existente: uma mancha inferior de um grupo de pessoas, a preto e branco, de onde emerge o elemento principal de cada cartaz [FIGS. 210 e 211]. O cartaz de Klucis surge aqui como um exemplo significativo e ilustrativo de que a produção cartazista portuguesa teve, invariavelmente, influências estrangeiras dos seus equivalentes políticos.

Apesar de toda a conotação político-partidária que a cor vermelha ganha, associando-se aos movimentos do povo e dos operários, vemos também pelos exemplos de Portugal e Angola que esta cor pode ser considerada a cor da liberdade. Usada de forma evidente pelo MPLA, assume-se como uma das co-



**FIG. 208** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.



**FIG. 209** *Deixem-nos preencher o plano de grandes obras*. Gustav Klucis. 1930.



**FIG. 210** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. (excerto)



**FIG. 211** *Deixem-nos preencher o plano de grandes obras*. Gustav Klucis. 1930. (excerto)

res da bandeira e figura na sua propaganda, enaltecendo a luta pela libertação do povo. No nosso país vemo-la surgir também com a revolução dando-lhe o próprio nome: Revolução dos Cravos. O cravo vermelho, [FIG. 212] elemento predominante em muitos dos cartazes e que será abordado a nível simbólico mais tarde, é também no país representado como um símbolo do povo e da sua libertação do antigo regime.

### Preto e Branco – Anarquismo, Fascismo e Capitulação

O preto e o branco são duas cores que levantam diversas questões, começando pelo facto de não haver consenso em relação a elas serem ou não cores. Tendo havido diferentes abordagens e teorias que atentam nesta questão, unanimidade parece ser algo que não se consegue alcançar. Tomando o exemplo dos pintores impressionistas, que se dedicavam à pintura de quadros pictóricos refletindo as tonalidades de luz incidentes nos objetos, estes defendiam que o preto era a ausência de todas as cores e que o branco era uma não cor (E. Heller, 2007). Este exemplo é representativo da disparidade de opiniões que se formulam em torno desta questão mas, não obstante, estas cores são ao longo dos anos representadas na política e usadas em muita da propaganda feita em seu favor.

A questão sobre o serem cor ou não mantém-se, mas a nível das artes gráficas, considera-se para esta dissertação que ambas poderão realmente ser chamadas de cores se ponderarmos a questão física a elas associada; questão essa que surge associada ao próprio ato de impressão: qualquer que seja o



**FIG. 212** *Povo Unido*. Hermínio Bastos. Março 1983. 47,8 x 69,4 cm. [s.i]. APU. Arquivo PCP Porto.

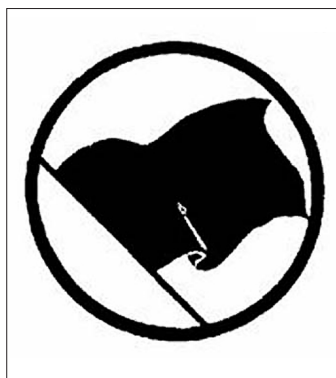
tipo de papel, a chapa de tinta utilizada, preta ou branca, é necessária se o objectivo for imprimir uma dessas cores. O sistema de cor da *Pantone* é um exemplo ilustrativo desta questão por definir referências de cor tanto para o branco como para o preto. A nível da impressão, se o papel for branco ou de qualquer outra cor que não preto, e se for pretendida uma impressão nesta cor, a chapa preta é feita, existe e é ela que possibilita a visualização da tinta preta no papel. O próprio sistema de cores denominado CMYK, sistema de impressão em quadricromia, ajuda a perceber a existência da cor preta: “c” de *cyan* (ciano), “m” de magenta, “y” de *yellow* (amarelo) e “k” de *black*; portanto, “Para que qualquer imagem a cores seja impressa e reproduza exatamente as cores que possui no original tem de passar pela separação em quatro canais de cores – o CMYK.” (C. Barbosa, 2009, p. 32). O preto é, assim, qualificado como uma cor essencial no sistema de impressão.

Por seu lado, na “teoria óptica, o branco é mais do que uma cor: é a soma de todas as cores da luz.” (E. Heller, 2007, p. 155). Não obstante, e colocando a questão da mesma forma, quando se quer fazer uma impressão numa folha preta, a chapa de cor branca é produzida e impressa, porque existe a referência de cor para o branco.

### Contextualização histórica

Retomando a sua associação à questão política e para isso recuando ao final do século XIX, vemos surgir a bandeira preta agregada ao movimento anarquista, refletindo os seus ideais: “A cor preta é uma não-cor ou anti-cor englobando todas as outras cores. A bandeira preta supostamente ‘nega todas as fronteiras’ e simboliza a abolição final do Estado e tudo o que é relacionado com as suas regras.” (“Anarchism”, s.d.) - torna-se então a negação de todas as bandeiras. O anarquismo acredita numa sociedade sem hierarquia, onde todos os cidadãos são seres consciencializados para a prática do bem comum, não sendo por isso uma ideologia que enalteça a desordem, como podemos confirmar com a seguinte afirmação: “O anarquismo crê que a ausência de governos não provocaria o caos, mas sim uma ordem harmoniosa em que cada um contribuiria espontaneamente para o bem de todos.” (“Infopédia”, s.d.). Pierre-Joseph Proudhon, um dos grandes teorizadores do anarquismo, sintetizava-o nesta frase: “Anarquismo é ordem”. O próprio símbolo que adoptaram para o movimento descreve a própria afirmação de Proudhon: um “A” circundado por um “O” – Anarquia e Ordem [FIG. 213]. Sintetizando, e pegando nas palavras do sociólogo e ativista Howard Ehrlich, o “Preto é negação, é fúria, é revolta, é luto, é beleza, é esperança, é o dar abrigo e acolhimento a novas formas de vida humana e relações com e neste planeta.” (“Anarchism”, s.d.) [FIG. 214].

Também ligada ao fascismo Italiano de 1919, a cor preta surge ligada à brigada de assalto italiana da Primeira Grande Guerra, os *Arditi* e aos seu uniformes negros, sendo posteriormente associada a movimentos desta mesma ideologia, tanto na Grã Bretanha, como em França, Áustria, Europa Oriental e Estados Unidos (S. Heller, 2008). Inspirando-se neste grupo, os militares que Benito Mussolini designou como força política adoptaram não só a mes-



ma cor nos seus uniformes, como no próprio nome: os “Camisas Negras” [FIG. 215]. Sendo contra as correntes, democráticas e liberais, o fascismo pretendia uma sociedade totalitária em que a própria sociedade devia existir para servir o estado, e não o contrário. Assentando em premissas machistas, onde toda a sociedade deveria ter um carácter jovem, viril e forte e a mulher deveria ser considerada o sexo fraco (S. Heller, 2008), Mussolini estabeleceu uma ditadura elitista. Por ser uma cor masculina, o uso da cor preta tornou-se imprescindível, como explica Eva Heller (2007, p. 145): “Sabiam apreciar o efeito igualador do preto que, pelo menos do ponto de vista óptico, tornava cada membro da organização tão importante como o resto”. Também de relevância e aliado à ideia anterior é o caso da Alemanha Nazi, visto que uma das suas cores principais é o preto (sendo as outras duas o vermelho e o branco). O preto não só era usado no próprio símbolo – a suástica – como também os próprios uniformes das SS eram desta cor.

Por seu lado, a cor branca surge no imaginário político associada ao sentimento de capitulação, tendo ao longo dos anos sido consistente na forma como é usada. Desde o Império Romano que vemos esta referência à bandeira branca, passando também pela China na Dinastia *Han* e, dando um exemplo mais recente, o ano de 1945 em Munique aquando da entrada das tropas americanas na cidade. Aqui, toda a cidade foi aconselhada a estender lençóis brancos pelas janelas de todas as casas, permitindo a imediata compreensão de que não queriam mais guerras e que se rendiam.

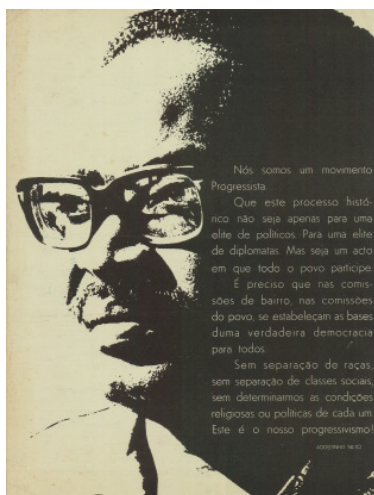
Contudo, esta cor também é associada a movimentos políticos de cunho monárquico. Exemplo disso deu-se em 1814, quando Napoleão Bonaparte abdica do trono de França e os *Bourbons* se apoderam dele, mudando a bandeira para a cor branca com uma flor-de-lis. Na Rússia Soviética vimos a facção vermelha derrotar a branca, sendo esta também a cor do regime político conservador e monárquico - os czars.

**FIG. 213** Símbolo anarquista.

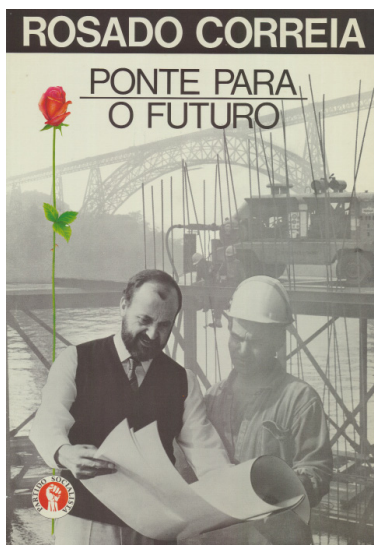
**FIG. 214** Símbolo anarquista, a bandeira preta.

**FIG. 215** Uma fotografia dos “Camisas Negras”.





**FIG. 216** *Nós somos um movimento progressista*. João Nunes. [s.d]. 44,3 x 58 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.



**FIG. 217** *Ponte para o futuro*. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes.

### Os cartazes no arquivo

No diagrama desenvolvido vemos como existe um grande recorrer a estas cores, usadas em simultâneo e, apesar de o seu uso se prender também com questões políticas, é também possível que outras questões vinculem o seu uso. Estas questões prendem-se tanto com a técnica como com os meios de impressão, ou seja, é possível que o uso destas cores esteja muitas vezes associado à falta de verbas para a impressão de cartazes a cores, ou mesmo por terem sido feitas reproduções a preto e branco como forma de aumentar o número de cartazes de forma mais barata. Como já foi brevemente referido, mas rematando esta ideia, Jorge Afonso (2012) refere que “era muito frequente ver cartazes resolvidos com poucos meios, só com uma ou duas impressões, o que não tornava a cor um elemento tão elaborado”. Para além desta questão, também vemos cartazes que, para além do preto e branco, usam mais uma cor, que poderá evidenciar melhor a vocação partidária que têm.

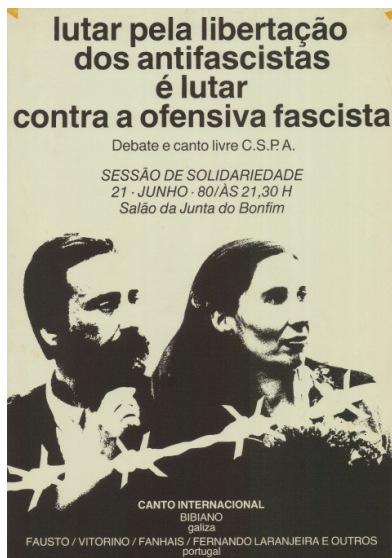
Também será possível que o seu uso esteja associado ao gosto pessoal dos diversos autores para a experimentação de técnicas diferentes, que os tivessem levado para o uso de imagens em alto contraste. Aponta-se o caso de um cartaz de João Nunes feito para o MPLA e com Agostinho Neto [FIG. 216], onde mesmo havendo a possibilidade de ter sido feito a preto e branco para diminuir o custo de produção, a forma como ele foi elaborado denota e confirma não só o interesse do autor pela fotografia, como também é indiscutível a plasticidade e força visual que a imagem ganha ao encontrar-se em alto contraste. A cara de A. Neto emerge da sombra negra e dirige-se para a luz, o que leva à possibilidade de interpretar esta escolha do designer para representar o facto de ele ser o cabecilha da revolta que pretendia tirar a Angola da sombra do colonialismo, e levá-la a tornar-se num país livre, instituindo, como é possível ler no próprio cartaz, um país regido por um “movimento progressista (...) um ato em que todo o povo participe”. Parece então evidente que a impressão a preto e branco também tenha sido feita tendo em conta um propósito específico.

“Ponte para o futuro” [FIG. 217] é outro cartaz do mesmo autor, que denuncia mais uma vez o uso propositado do preto e branco, deixando espaço ao símbolo do cravo e do próprio partido ganhar relevância, mas nunca permitindo que a figura central do cartaz – Rosado Correia – se remeta para segundo plano.

Retomando a vertente política dos cartazes associada a estas cores, é possível realçar a existência de dois que se dedicam à ilustração da vitória sobre, e citando, o “Nazifascismo”. Neste caso concreto, vemos a comemoração da vitória sobre o regime nazi a nível internacional, com a Segunda Grande Guerra, e a própria frase escrita na parte inferior do cartaz alude a esta questão: “Pela paz, pelo desarmamento” [FIG. 218]. Apesar de aqui vermos um exemplo em que para além do preto e do branco é usada outra cor, o vermelho, ela parece surgir como reforço ideológico. O preto toma posição fulcral no cartaz não só pela já explicada relação com o regime político, mas também por ser nele que vemos recortado, a branco, o arame farpado que nos alude a esta mesma



questão de celebração da queda deste regime. Sendo produzido para a construção de cercados para animais domesticados, este arame traz à memória as vedações dos campos de concentração, sendo, talvez por isso, usado como símbolo para representar o antinazismo. Também no cartaz “Lutar pela libertação dos antifascistas”, desenvolvido por João Nunes, vemos esta ilustração a ser usada com a mesma conotação [FIG. 219].



**FIG. 218** 35º Aniversário da vitória sobre o Nazifascismo. [s.i.]. 1981. 33 x 49,6 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 219** Lutar pela libertação dos antifascistas. João Nunes. Junho 1980. 34 x 48 cm. [s.i.]. Arquivo João Nunes.

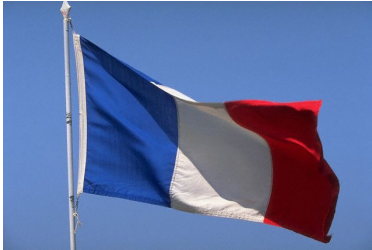
Por último, o cartaz em homenagem a Bento de Jesus Caraça [FIG. 220] parece representar a nível do uso da cor não só ligações ao antifascismo, sendo o representado um “Resistente antifascista, lutador pela liberdade e a democracia” (“Bento de Jesus Caraça”, s.d.), considera-se natural que esta cor também esteja associada ao sentimento de luto pela morte da personalidade. A este sentimento podemos associar outra característica da cor preta: simboliza o fim, como Eva Heller (2007, p. 129) afirma: “Tudo acaba no preto: a carne em decomposição torna-se preta”.



**FIG. 220** Homenagem a Bento de Jesus Caraça. [s.i.]. Novembro 1978. 31 x 42,3 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.

### Azul – Conservadores, Liberdade, Centro, Esperança

Sendo a cor favorita de 45% das pessoas, esta cor divide-se nas suas significações e conotações: céu, fantasia, virgindade, divindade, mas fria e distante (E. Heller, 2007). O azul insere-se também no contexto político ao longo dos séculos, em vários países, como é facilmente perceptível ao analisarmos as bandeiras de muitos países e percebermos que a cor azul é muito predominante.



**FIG. 221** Bandeira Francesa nos dias de hoje.

**FIG. 222** Símbolo do Partido Popular Monárquico.

**FIG. 223** Bandeira Nacional associada à monarquia e que era a oficial do nosso país quando vivíamos sob o regime monárquico.

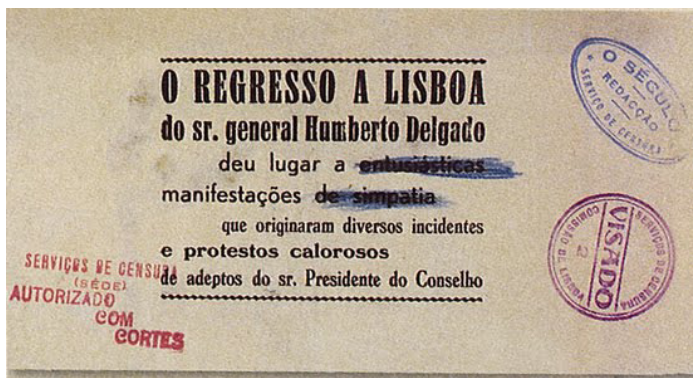
**FIG. 224** Capa da revista *Time* onde é possível compreender como o azul era a cor de eleição do Partido Conservador Inglês chefiado por Margaret Thatcher.

Recuando até à Revolução Francesa, vemos a bandeira [FIG. 221] deste país assumir as cores azul, branco e vermelho. Assumindo o seu lema como “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, as cores simbolizam estes mesmo ideais, sendo o azul o poder legislativo, o branco o poder executivo e o vermelho o povo, demonstrando uma França que acredita na divisão justa da sociedade, pois todas as cores têm o mesmo peso na bandeira.

A outro nível e evidenciando uma vertente mais aristocrata, até pela própria expressão “sangue-azul”, esta cor é muitas vezes associada às facções políticas de cariz monárquico. O nosso próprio partido monárquico, denominado Partido Popular Monárquico, é fruto de diversas correntes monárquicas do país que se unem ativamente para formar um partido em 1951. Lutando contra o regime fascista, até à sua queda, o partido “não defende a monarquia no sentido clássico do sistema, mas antes uma organização assente numa forte organização regionalista, o comunismo, em que o rei funciona como figura de prestígio.” (Primeiras eleições livres, 1975, p. 67). A cor que enverga no próprio símbolo [FIG. 222] é a azul, sendo que adopta a cor da bandeira [FIG. 223] monárquica portuguesa.

O caso do Partido Conservador Inglês é um exemplo muito evidente, se remontarmos até para a propaganda desenvolvida para Margaret Thatcher [FIG. 224], onde até a própria indumentária que ela usava com mais frequência era de tons azuis.





**FIG. 225** Nesta notícia podemos ver como funcionava a marcação a “lápiz azul”. As palavras “entusiásticas” e “simpatia” foram retiradas provavelmente por darem a entender que o povo tinha ficado entusiasmado e contente com a volta do General Humberto Delgado (importante militar no derrube do regime) a Lisboa.



**FIG. 226** Bandeira da ONU.

Em Portugal vemos esta cor ganhar um significado negativo, ao tornar-se símbolo de censura com a famosa expressão “lápiz azul” [FIG. 225]. Com o Golpe Militar de 1926 e a instituição da Comissão de Censura, até à saída de Marcelo Caetano do poder, esta forma de repressão levava a cabo todos os cortes feitos a qualquer tipo de texto e imagem, sendo eles de livros, revistas, anúncios que fossem publicados. Este método era então usado “Para proteger a ditadura, os cortes eram justificados como meio de impedir e limitar as tentativas de subversão e difamação.” (“Infopédia”, s.d.).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a necessidade de se criar uma organização que mantivesse os conflitos entre os países afastados cresceu, e em 1986 é criada a ONU (Organização das Nações Unidas); a bandeira [FIG. 226] que lhe atribuíram foi, mais uma vez, de cor azul. Refletindo sobre as palavras de Eva Heller (2007, p. 48), percebemos a conotação à ideia de paz que fez com que a bandeira da organização fosse desta cor: “A bandeira azul como símbolo de união pacífica tornou-se popular em todo o mundo. Nem que seja por razões práticas, uma bandeira simplesmente azul nunca poderá ser uma bandeira que se possa içar na guerra”.

### Os cartazes no arquivo

A cor azul surge portanto em terceiro plano no diagrama, e uma das questões que a torna interessante neste contexto é o facto de, no nosso arquivo, surgir maioritariamente associada aos cartazes do PCP (não descurando a



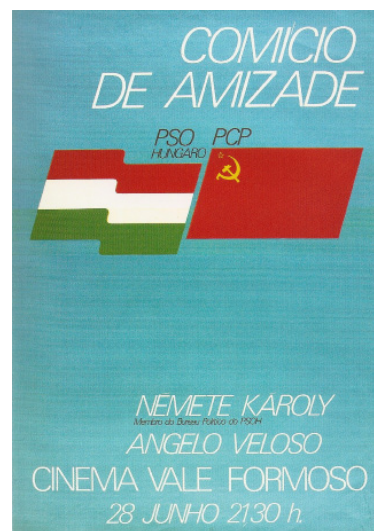
**FIG. 227** *Campanha dos 20 mil contos*. [s.i.]. 1980. 42,5 x 30,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 228** *Comício de amizade*. Armando Alves. Junho 1975. 48 x 67 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.

quantidade de cartazes do PCP que temos em relação a outros partidos). Apesar disso, e compreendendo melhor o contexto em que é usada, vemos que se trata muitas vezes de referências evidentes ao céu, como no cartaz “Campanha dos 20 mil contos” [FIG. 227] onde essa referência é imediata pela ilustração que vemos de nuvens; ou então fazendo metaforicamente alusão a um clima de paz e estabilidade pretendido, como podemos ver o exemplo do cartaz “Comício de Amizade” [FIG. 228]. Neste cartaz, a escolha da cor azul aparenta retratar de facto um clima não só de paz mas também de prosperidade entre as duas facções, ilustrando assim o conceito de “união pacífica” (E. Heller, 2007, p. 48) que esta cor simboliza. Para além de a vermos associada facilmente a cartazes que refletem ou anunciam o conceito de “paz”, como já foi referido, vemos maioritariamente esta cor ser explicitamente associada ao conceito de céu. Associada ao PCP, esta cor não surge de forma incoerente como à partida pode parecer. Aparece então quando acontece a necessidade de representação do “céu”, mas não parece querer meramente dar-lhe um significado pictórico e figurativo, transmutando-se para algo mais substancial como a esperança.



**FIG. 229** *O futuro tem uma história*. [s.i.]. [s.d.]. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. JC. Arquivo Rocha Artes Gráficas.



Uma outra questão a salientar é o facto de esta cor estar também associada à propaganda de um partido de centro: o CDS. Sendo um partido voltado para os ideais de direita, a cor que lhe é designada reflete a sua posição de afastamento em relação aos ideais comunistas e socialistas - que adoptaram a cor vermelha, como já foi referido. O azul e o branco tornaram-se então as cores deste partido, sendo semelhante ao PPM, e a propaganda que ele desenvolveu alia também a cor amarela, como é perceptível em alguns dos cartazes que constam do arquivo. O cartaz “O futuro tem uma história” [FIG. 229] ilustra esta observação e ajuda na compreensão de que o azul se torna numa cor primordial. Esta escolha da cor azul também parece recair no facto de os partidos mais colocados à direita parecerem também preferir o uso desta cor, e focando aqui um caso explícito e já descrito nesta dissertação, o Partido Conservador Inglês.

## Rosado – Questões de género

Estando intimamente ligado à questão do poder, o tom rosado<sup>10</sup> é já no Antigo Testamento citado, sendo que era tido ainda em mais consideração do que o próprio ouro (E. Heller, 2007). Associa-se já no século XX ao movimento feminista e ao lado de outras duas: branco e verde. A sua escolha assenta no facto de serem cores bastante quotidianas e, portanto, fáceis de encontrar na guarda-roupa de qualquer mulher (E. Heller, 2007). O tom rosado é assumido pelo movimento em 1970, e a partir daí as suas variantes assumiram este tom de formas diversas.

O já referido grupo *Guerrilla Girls* desenvolveu vários trabalhos onde o uso deste tom é evidente, como o panfleto aqui apresentado [FIG. 230]. Não sendo o tom exclusivo dos seus trabalhos, é evidente que o seu uso se prende com a simbologia assumidamente feminina. Outro exemplo que pode ser considerado é o da ativista e interessada em como potenciar os ideais feministas Sheila Levrant de Bretteville (designer gráfica, artista e professora), que tentou arranjar formas de mostrar “como o design poderia ser mais igualitário e participativo”, afirma a própria numa entrevista (Feo, 2007). Sempre preocupada com as desigualdades e diferenças entre indivíduos, a designer desenvolve ainda hoje o seu trabalho tendo em conta essas questões. Também no seu trabalho é possível compreender que o uso dos tons rosados é evidente.

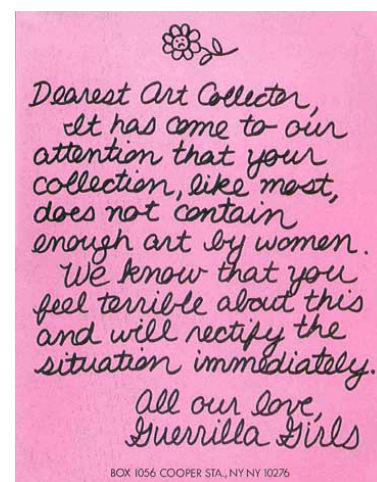
Apesar de ser o lilás a cor assumida, e justificando o que vai ser dito com a análise dos cartazes deste arquivo, considera-se que são vários os tons rosados usados por este movimento e pelas suas variantes. Exemplo disso é o próprio símbolo do feminino que surge representado por uma tonalidade rosa, por ser uma cor mais suave e delicada, mas que ao mesmo tempo adota uma postura discriminatória ao assumir-se como um tom representativo de um sexo.

Outra característica interessante é o facto de este tom se associar à homossexualidade: antes de adoptarem a bandeira com as cores do arco-íris, a mão rosada era o símbolo que lhes era associado [FIG. 231]. Nascendo este símbolo em 1969, resultou de uma manifestação contra um jornal americano que produzia artigos contra os homossexuais. Ao serem agredidos com tinta rosada pelas pessoas do jornal, decalcaram o edifício com as próprias mãos envolvidas na tinta (E. Heller, 2007).

### Os cartazes no arquivo

No arquivo vemos constar um reduzido número de cartazes que refletem esta questão do feminino na política, e maioritariamente surgem vinculados ao Movimento Democrático da Mulher. Não obstante, os cartazes parecem conseguir ilustrar vários conceitos ligados a esta corrente, nomeadamente no que diz respeito ao uso do tom rosado. Não obstante, o próprio símbolo do MDM surge com uma tonalidade vermelha, sendo uma variante do rosa, mas que reflete a ideologia esquerdista que o partido assume e também porque o próprio símbolo é uma papoila.

<sup>10</sup> Assumimos a expressão “rosado” de forma a não estabelecermos um compromisso com um adjetivo específico para estas cores.



**FIG. 230** *Dearest art collector* (querido colecionador de arte). Guerrilla Girls. 1986. Grupo fundado em 1985, desenvolveram todo o seu trabalho gráfico e artístico lutando contra o sexismo e promovendo a igualdade de género.



**FIG. 231** Símbolo inicialmente associado ao movimento homossexual.



O cartaz do MDM aqui apresentado é em homenagem a Virgínia Moura [FIG. 232]. Sendo a personalidade uma ativista política de esquerda, também associada ao PCP, toda a sua vida adulta foi dedicada a causas como

pequenas e grandes lutas contra a repressão, pela solidariedade com os presos políticos, pela melhoria das condições de vida do povo, pela igualdade e afirmação dos direitos das mulheres e da sua participação na vida política, pela criação das condições que conduziram ao derrubamento do fascismo e à Revolução de Abril, de que foi igualmente participante entusiástica. (Vieira, 1996).



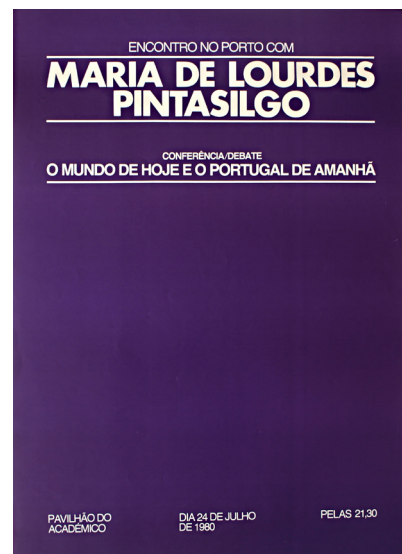
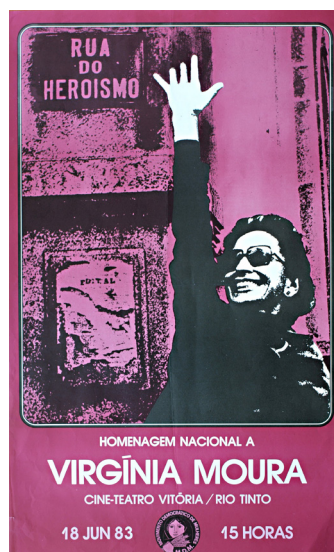
**FIG. 232** Virgínia Moura a celebrar o 25 de Abril de 1974 na cidade do Porto.

Este cartaz [FIG. 233] é então um exemplo da associação do tom rosado ao movimento democrático feminino português, enfatizado pelo facto de todo ele se encontrar impresso nesse tom, tirando a própria imagem de Virgínia Moura que se apresenta como sendo uma fotografia usada em alto contraste cujo fundo foi colocado num tom rosado. A associação que fazemos ao olhar para este cartaz é bastante imediata, precisamente por causa da cor.

Contendo no arquivo apenas um cartaz referente ao tema, parece pertinente dar-lhe visibilidade nesta abordagem a nível cromático. De referir então o cartaz de Maria de Lourdes Pintasilgo [FIG. 234]. Não apresentando mais nada para além do nome da personalidade e da temática do cartaz, parece clara que a necessidade de uma fotografia não se aplica neste caso por se tratar da primeira e única mulher que ocupou o cargo de primeira ministra no país. A evidência que dão ao cartaz singra pelo uso da cor: o roxo. É vista então a referência não só ao facto de ser uma mulher, como por ela se ter dedicado à luta pela integração e emancipação das portuguesas a vários níveis. Acima de tudo, o cartaz parece de facto dar mais evidência à cor, porque o plano central do cartaz parece abrir-se para dar lugar precisamente a este elemento, mostrando como ele é a figura principal do cartaz.

**FIG. 233** *Homenagem Nacional a Virgínia Moura*. Armando Alves. Junho 1983. 42 x 67,6 cm. [s.i.]. MDM. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 234** *Maria de Lourdes Pintasilgo*. [s.i.]. Julho 1980. 48,5 x 69,2 cm. [s.i.]. Arquivo Rocha Artes Gráficas.



### Verde – Esperança, Liberdade, Paz

Segundo Goethe, a cor verde, quando associada à categoria de status social, representa a burguesia, o que parece refletir-se ao longo dos anos se nos depararmos com as cores do vestuário. (E. Heller, 2007). Não obstante, a cor ganha diversas significações, sendo associada à natureza, à saúde, à esperança, à liberdade, adoptando diversas conotações, como todas as outras cores.

A liberdade é um tópico interessante de se identificar com esta cor, por realmente ter sido associada, durante o século XIX, aos movimentos da burguesia que promulgavam essa mesma questão. No caso Português também esta cor pretende simbolizar não só a esperança, mas também a liberdade. Teófilo Braga defende até que esta cor era a empunhada durante a Batalha de Aljubarrota onde a independência do povo português era disputada (J. T. Santos, 2008). Outra ilustração deste conceito é a bandeira da Itália [FIG. 235], com três cores – verde, branco e vermelho – e onde vemos a cor verde ser não só símbolo das planícies do país, como do relembrar que o homem tem direito à liberdade e à igualdade (E. Heller, 2007).

A ligação que esta cor também tem com a natureza tornou-a identificativa do Partido dos Verdes em Portugal. Fundado em 1982, tem como objectivo a promoção da consciencialização do povo português para a prática de soluções ecológicas a todos os níveis (“Partido Ecologista ‘Os Verdes’”, s.d.).

### Os cartazes no arquivo

Não sendo uma cor vinculada a nenhum dos partidos que servem de mote à análise desta tese, o verde parece surgir tanto ligado ao sentimento de paz e esperança, como à representação de elementos naturais e ainda como associação à cor da bandeira portuguesa. Quando se refere a elementos naturais, pretendem-se focar ilustrações que têm árvores, flores, e campos cultivados, que aparecem pontualmente nos cartazes. A nível da questão da sua conotação à paz, é notório que o uso da cor verde surge aqui associado a cartazes que apelam precisamente para isso.

Não obstante, existem casos em que ele parece não só representar uma simbologia como duas; analisando o caso do cartaz da “Unidas pela defesa dos nossos direitos” [FIG. 236] do MDM: o verde é usado em todo o cartaz e com mais do que uma variante cromática, simbolizando não só o facto de o tema do cartaz apelar para a ideia de esperança para os ideais do movimento, mas também porque é uma das cores representativas do próprio movimento feminista, como já foi referido.

### Amarelo – Contradição

Sendo uma cor associada a diferentes significados, chega a tornar-se contraditória: optimismo/inveja e iluminação/traidores, são dois exemplos da pluralidade de sentidos que a sua simbologia representa (E. Heller, 2007). Associada ao Império Russo; aos Judeus durante a 2ª Grande Guerra; aos traidores desde o tempo de Jesus Cristo, com Judas a ser sempre represen-



**FIG. 235** Bandeira Italiana nos dias de hoje.



**FIG. 236** Unidas pela defesa dos nossos direitos. [s.i.]. Fevereiro 1981. 29 x 42,1 cm. [s.i.]. MDM. Arquivo PCP Porto.

tado com uma túnica desta cor; ao império Chinês que glorifica o amarelo; vemos como a adaptação que lhe dão também é múltipla.

No grupo de cartazes aqui presente, o uso do amarelo é restrito, e aparece maioritariamente associado à representação da luminosidade solar e aos campos de trigo, é portanto mais usado quando existe uma representação da classe trabalhadora. De uma forma não tão afirmativa, mas também evidente, é o facto de a propaganda do PCP denotar uma preferência pelo uso desta cor nos arranjos tipográficos.

### **Laranja – Protestantes, PSD**

Conotada com a Holanda e a dinastia dos *Orange*, a cor laranja associou-se também ao protestantismo Inglês e Irlandês (E. Heller, 2007). No arquivo desta dissertação, vemos que é a cor menos usada como cor principal e isso reflete-se no facto de apenas o Partido Social Democrata a ter como cor identificativa. Foi Augusto Cid quem desenvolveu o logótipo do partido e a propaganda dos seus primeiros anos, e quem seleccionou esta cor para o representar (M. Santos, 2006).

## 4.5 | A IMAGÉTICA: ILUSTRAÇÃO, FOTOGRAFIA E TIPOGRAFIA

Nesta secção pretende-se elaborar uma apreciação técnica e geral do tipo de imagens que figuram nos cartazes do arquivo. Para isso, optou-se por dividir o arquivo em três secções distintas que evidenciam as diferentes tipologias: ilustração, fotografia e tipografia. É então perceptível a clara predominância da ilustração; a fotografia aparece de forma mais tímida, apesar de muito associada ao trabalho do designer João Nunes; e a tipografia ganha em muitos cartazes uma plasticidade bastante vinculada.

A nível da ilustração, e com isto pretendendo delimitar as construções gráficas que provêm do desenho e da pintura, é perceptível uma multiplicidade de expressões que com certeza estarão associadas à variedade de partidos e ideologias, e também à multiplicidade de intervenientes gráficos (querendo aqui reforçar a variedade de autores e o facto de não ter sido possível identificar nem metade dos cartazes do arquivo). A plasticidade que este tipo de imagem provoca no cartaz parece um ponto estimulante, proporcionando uma grande liberdade tanto a nível formal, como de cor e disposição no cartaz. É notória a relevância que a figura povo alcança com este tipo de expressão ao potenciar a generalização das pessoas, mas nunca caindo no lado negativo da questão, pois as expressões existem e tornam-se representativas de qualquer homem, mulher e criança. O cartaz aqui apresentado [FIG. 237] reforça esta ideia, mostrando-nos a ilustração de várias pessoas que nos ajudam a identificar imediatamente a quem ele se dirige: jovens, sem distinção de género, pois tanto um rapaz como uma rapariga aparecem evidenciados e em primeiro plano. Tendencialmente, as ilustrações surgem como complemento simbólico do texto, pois como o texto do cartaz tem de ser breve e sucinto, a ilustração torna-se um forte aditivo ao alertar para outras questões que o partido ou instituição também quer fazer compreender.



**FIG. 237** *Eia, Avante!*. [s.i]. Março 1981.  
29 x 42,3 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP  
Porto.



Ainda aliado a este ponto, foi possível apreender que vários tipos de ilustração, nomeadamente de partidos de esquerda, seguem traços muito distintos e que se cruzam com exatamente o mesmo tipo de expressão dos seus equivalentes ideológicos internacionais. O cartaz “1º Comício na Póvoa de Varzim” [FIG. 238] é disso exemplo, se comparado com o exemplo ao lado, um cartaz de propaganda política chinês intitulado “Abaixo com os Imperialistas Americanos e viva os Revisionistas Russos!” [FIG. 239]. O tipo de imagem e a forma como é trabalhada denunciam uma clara relação entre ambos. As figuras refletem um carácter forte e empenhado na luta, se observarmos a própria postura dos elementos figurativos, denotando uma forte convicção na causa que defendem. Segundo Anabela Carvalho e Isabel Cordeiro, e corroborando a ideia apresentada,

podemos detectar alguns traços comuns na estética dominante da arte oficial destes regimes, presentes também no discurso estético de alguns partidos portugueses: a recusa da arte pela arte e a sua submissão aos interesses do proletariado no processo dialéctico da luta de classes são alguns desses traços que, em termos plásticos, se traduzem na adopção de um realismo academizante, de um tipo de composição dinâmica e maciça e de uma iconografia estereotipada de figuras heroicizadas, de escala sobre-humana, eternamente jovens e empenhadas na acção revolucionária. (Carvalho & Cordeiro, 1994, p. 13)



**FIG. 238** 1º Comício Póvoa de Varzim. [s.i.]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.



**FIG. 239** Abaixo com os imperialistas Americanos e viva os Revesionistas Russos. Cartaz de propaganda Chinesa.

Ambos os cartazes espelham as mesmas características formais ao nível da imagem, possibilitando assim o entendimento de que as referências internacionais eram de facto vividas no design gráfico político português.

A nível da imagética de cariz fotográfico, vemos que ela se torna predominante não na representação do povo, mas sim na representação dos seus líderes (e aspirantes a) políticos. Esta característica poderá prender-se com o



facto de eles serem quem as pessoas precisam de conhecer, surgindo então a fotografia como meio de tornar a associação partido/figura facilitada. Este facto parece ainda tornar as campanhas mais íntimas, estreitando a relação entre as pessoas e os candidatos e projetando um interesse redobrado na vida política. É perceptível também o uso persistente da fotografia manipulada, principalmente a preto e branco e em alto-contraste, fazendo depreender que, ou se ponderava reduzir os custos de produção, ou se queria produzir cartazes de cariz mais plástico e distantes daqueles que usavam reproduções fotográficas fiéis. Aliado a este factor, é inteligível em alguns cartazes o uso pouco plástico em relação ao uso desta técnica: apesar de por vezes surgir em alto contraste, é usada como se realmente de uma fotografia se tratasse, em certos casos – cartaz “Caminho aberto para uma vida melhor nos campos” [FIG. 240]. Ao passo que noutros, como o cartaz “Rui Gomes está preso” [FIG. 241], vemos já algo que parece uma tentativa de dar uma certa plasticidade e mudança ao uso da fotografia: não só aparece a preto e branco, como o fundo que constaria na fotografia foi retirado, conferindo aos personagens uma nova dimensão – esta característica é também muito evidente em alguns cartazes do designer João Nunes.

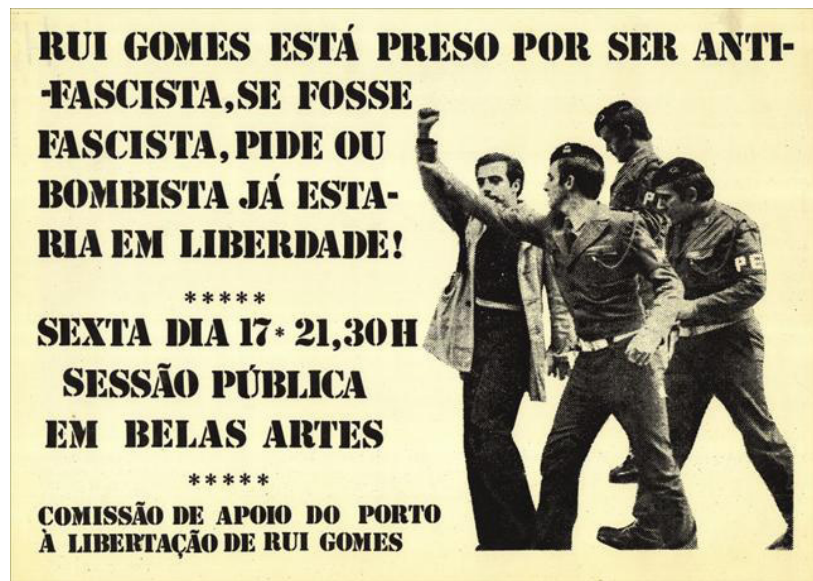
Por último, a questão da tipografia prende-se não só nos cartazes que usam exclusivamente texto mas também naqueles em que ela é usada de forma excepcional. Os cartazes que usam praticamente apenas textos fazem-no, maioritariamente, de forma concisa, ou seja, há poucos cartazes que massacrem o plano com texto corrido (apesar de haver alguns que o façam). Maioritariamente, a tipografia é usada de forma dinâmica, plástica e revelando um grande sentido espacial e ilustrativo. De apontar os cartazes desenvolvidos por Armando Alves que revelam uma qualidade de arranjos tipográficos excepcional, transformando os cartazes em objetos que se querem manter devido à qualidade visual que encerram em si. “Portugal Emigrante” [FIG. 242], de sua autoria, não sendo um cartaz exclusivamente tipográfico, mostra a irreverência com que a tipografia é usada e como ela mesma se torna personagem central do cartaz. Neste caso, a própria ilustração principal – a figura de uma pessoa – parece passar para segundo plano pelo facto de a palavra Portugal ter um impacto visual tão forte.



**FIG. 240** *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos.* [s.i.]. 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 241** *Rui Gomes está preso.* [s.i.], [s.d].  
32,5 x 45 cm. [s.i.], Arquivo Universidade  
de Aveiro.

**FIG. 242** *Portugal emigrante.* Armando  
Alves. Agosto 1975. 48 x 68 cm. Inova  
Artes Gráficas.



## 4.6 | OS SÍMBOLOS E A REVOLUÇÃO

---

A proliferação de símbolos e ícones que surgem e se tornam imprescindíveis após a revolução são abundantes e compreendem-se ao fazer-se uma leitura exaustiva deste grupo de cartazes, mesmo não sendo ele muito vasto. Alguns pontos essenciais e que se tornaram incontornáveis são o uso da Bandeira, do Povo e do Cravo. Todos eles são elementos que ganharam um novo significado com a queda do regime ditatorial. “A mudança política também trouxe profundas alterações ao conteúdo das mensagens e no modo como elas foram comunicadas visualmente.” (Barbosa, Calvera, & Branco, 2011, p. 6, tradução livre); a exploração dos símbolos – por exemplo, a Bandeira, o Povo e a Mulher– e a implementação de novos – por exemplo, o Cravo – potenciaram a exploração de novas linguagens que tornaram os cartazes deste período elementos essenciais da história do design político português. Estes elementos vêm tornar credíveis as ideologias políticas defendidas pelos diversos partidos e, acima de tudo, ajudam na construção de uma história visual de duas décadas marcantes no país.

### A Bandeira Nacional

Considerada o primeiro elemento de identidade portuguesa do século XX (J. T. Santos, 2008), foi adoptado a 19 de Julho de 1911 e o rosto da Bandeira Nacional até hoje se mantém: fundo verde e vermelho; esfera armilar; brasão; quinas e castelos. Com a revolução de 5 de Outubro de 1910, as anteriores cores da bandeira – azul e branco – começaram a ser questionadas devido à sua ligação com um regime monárquico que se pretendia ver abolido de vez do país. A construção de uma imagem republicana surge então com a inserção das cores que o Partido Republicano Português já empunhava, sendo elas o vermelho e o verde. Ainda hoje [FIG. 243] compreendidas como o verde-esperança e o vermelho-sangue, mais do que uma posição política, a

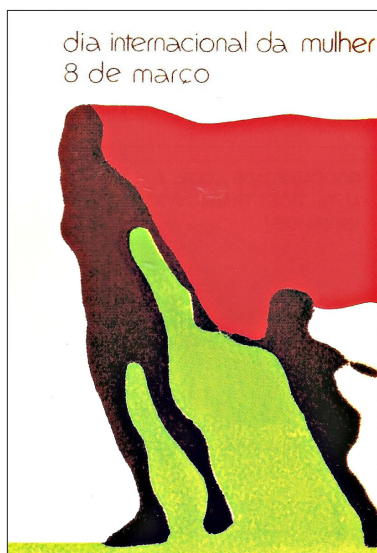


**FIG. 243** Bandeira Nacional Portuguesa.

bandeira portuguesa demonstra nas suas cores o orgulho e reconhecimento por aqueles que pereceram pela pátria e o contínuo sentimento de esperança e liberdade.

Com o deflagrar da revolução, o uso intenso de símbolos impulsionou também o uso deste elemento bandeira. Sendo evidente a sua força simbólica, em muitos cartazes a vemos representada, de forma mais ou menos evidente. As cores são o ponto chave: parecem ser elas apenas necessárias para uma alusão perfeita a este símbolo português por excelência. Cores estas que não necessitam, como é observável no diagrama, de estar enquadradas numa forma, funcionam por si mesmas. Fernando Dias (2012), referindo-se concretamente ao caso do PCP, atesta esta ideia, reforçando-a ainda mais ao assumir que o próprio partido usava estas duas cores como veículo ideológico, “sendo um partido internacionalista, no sentido de que defende a unidade dos trabalhadores de todo o Mundo contra a exploração capitalista, é, em primeiro lugar, um partido eminentemente nacional e patriótico”.

Em diversos cartazes vemo-la surgir e intensificar a ideia de que a liberdade de expressão e de uso de qualquer forma de expressão tinha sido, de facto, alcançada, tornando-se a bandeira um bom exemplo disso: torna-se um elemento acessível à exploração gráfica. As formas que ela assume são diversificadas, por vezes surgindo uma bandeira – apesar de estilizada, não contendo nem a esfera armilar nem o brasão português – que se assume pela sua forma e que se torna a ilustração do próprio cartaz.



**FIG. 244** *Dia Internacional da Mulher.*  
Armando Alves. 1975. 48 x 68 cm. Inova  
Artes Gráficas.

Noutros casos vemos a bandeira tornar-se muito mais indistinta, mas perfeitamente compreensível de ver a conotação que ela ganha na ilustração, transformando-se num elemento quase abstracto mas que denuncia o seu carácter de forma evidente. De apontar, um caso muito claro deste ponto foi desenvolvido pelo pintor Armando Alves para o Dia Internacional da Mulher [FIG. 244], onde podemos ver a figura de uma mulher a segurar a mão de uma criança, dando a ilusão de movimento; da mulher vemos sair uma mancha repartida em duas cores – o verde e o vermelho da bandeira portuguesa. De uma forma tão elegante, o pintor faz-nos compreender a alusão ao Ano Internacional da Mulher que ocorria nesse ano por toda a Europa, e que viria a culminar em 1976 na entrada em vigor da nova Constituição que passou a estabelecer a igualdade entre géneros em todos os domínios. A bandeira assim representada mostra-nos então a crescente mudança que se operava em Portugal, e de uma forma tão plástica mostra-nos que a mulher ganhava um lugar igual ao homem no nosso país.

### O Povo como símbolo de luta

O Povo surge, indiscutivelmente, como figura-chave de grande parte dos cartazes, e o verso da canção de Zeca Afonso (1971) parece representar de forma clara este facto: “O povo é quem mais ordena, dentro de ti ó cidade”. De facto, o derrube do regime por parte dos militares potenciou a entrada de um regime que apelou à participação ativa e livre do povo na vida política.

É indissociável fazer uma comunicação política relativamente ao momento que atravessamos, quando os jovens saem à rua e quando se organizam, que não tenha as pessoas. Porque são as pessoas que se estão a manifestar. E quando as pessoas se manifestam com o próprio corpo, o registo fotográfico e o registo comunicativo, utiliza o corpo das próprias pessoas para criar comunicação, para criar interface, para criar ligação a partir do cartaz que é o interface entre quem comunica e quem recebe a mensagem. (Nunes, 2012)

João Nunes demonstra-nos aqui como, de facto, a questão do elemento “povo” é importante na propaganda política, tornando-se um ponto indiscutivelmente importante quando se desenvolve uma análise de cartazes deste cariz.

Foi uma questão de tempo até os vários partidos saírem das sombras da clandestinidade ou mesmo de se formarem novos, começando a luta democrática onde o povo representava o maior papel: o da decisão da via política que o país iria adoptar. A preparação para as primeiras eleições livres durou um ano inteiro e, segundo o escritor e jornalista Afonso Praça (1999, p. 164), os boatos da reacção defendiam que o povo não estava preparado para votar “em consciência”. Não obstante, um ano após a revolta, Portugal vive as primeiras eleições livres depois de décadas de regime ditatorial - “A decisão do MFA de respeitar o calendário eleitoral foi o elemento central da abertura de uma legitimidade fundadora do regime democrático” (Pinto, 1999, p. 204).

O surgimento da produção em massa de cartazes aconteceu assim que a notícia da queda do regime correu o país. Em conversa com o pintor Armando Alves, foi perceptível essa urgência quando o próprio focou um caso que lhe aconteceu: dia 26 de Abril saía das gráficas um cartaz autoproposto [FIG. 245] que ele havia feito para o MDP/CDE no próprio dia, onde vemos uma pomba branca rasgar a escuridão negra do cartaz, e uma mão vermelha a fazer o símbolo do “V” de vitória. Este “V” de vitória torna-se também um símbolo marcante quando conotado com a vitória popular face à derrota do governo, e a seguinte frase de João Nunes assim confirma

Mas não há dúvida nenhuma que é uma forma de comunicação icónica, rápida, que podemos fazer com o nosso próprio corpo [aqui o entrevistando coloca os dedos exatamente na posição que estava a descrever]. Isto terá a ver com a linguagem gestual? De qualquer maneira, isto funciona como a comunicação de vitória. (Nunes, 2012)

Retomando o cartaz em análise, na sua parte inferior pode ser lida a frase “a vontade popular”. Aqui vemos explicitamente um hino ao poder e à liberdade que o povo português havia alcançado, sendo tanto a pomba branca como a mão usadas de uma forma poética e contribuindo como símbolos de um sentimento de euforia e orgulho que percorria todo o país. Com este cartaz, o MDP/CDE coloca-se precisamente do lado do povo, do lado da luta pelos seus direitos. Com a produção tão imediata deste cartaz, é compreensível que o partido já antes se havia dedicado à luta contra o fascismo e que agora se mostrava como um dos candidatos ao poder.



**FIG. 245** *A vontade popular*. Armando Alves. Abril 1974. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. MDP/CDE. Arquivo PCP Porto.





**FIG. 246** *Dia da limpeza.* [s.i.]. Maio 1985. 32 x 48. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.



**FIG. 247** *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos.* [s.i.]. 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.

Como o exemplo acima ilustra, a luta pela atenção da população começou de forma instantânea, e “A campanha eleitoral ficou ainda marcada pelo desenvolvimento da arte dos cartazes e pela proliferação das inscrições e pinturas nas paredes, sobretudo nos grandes centros urbanos.” (Praça, 1999, p. 168). Essa luta pela atenção das pessoas não só aconteceu na quantidade imensa de produção cartazista e de murais, como também na própria iconografia usada. A forma como esta figura Povo é representada usa diferentes técnicas – como as já referidas ilustração e fotografia – e também diferentes configurações na sua representação, no sentido em que variam na própria forma que tomam.

Os cartazes que evidenciam o uso deste símbolo apresentam diferentes tipos de pessoas, estratos sociais, profissões e pensamentos, demonstrando sempre a preocupação em refletir essas mesmas características na forma como abordam a ilustração. Exemplificando com dois cartazes, um deles para o “Dia da Limpeza” e outro sobre “Caminho aberto para uma vida melhor nos campos”, é possível identificar facilmente os diferentes tipos de público aos quais eles se referem. No primeiro [FIG. 246] é perceptível que o público ao qual pretendem chamar a atenção é um público citadino e com a qualidade de vida correspondente a este ambiente. Não descurando o tema do cartaz – a promoção de uma corrida pela limpeza da cidade – a ilustração das pessoas retrata-as como tendo um estilo de vida muito distinto das do segundo cartaz: vemos um estilo de vida cosmopolita. No segundo cartaz [FIG. 247], o grupo que ele foca é em tudo diferente do anterior: é um público mais pobre, de vida no campo, com outras necessidades e problemas, que trabalha solo a solo e nem sempre nas melhores condições. Os agricultores aqui representados tencionam simbolizar um movimento de luta pela melhoria da sua qualidade de vida e de trabalho.

É perceptível então que os cartazes focam a sua atenção em diferentes grupos de pessoas, consoante as ideologias políticas dos partidos e os acontecimentos que querem representar. Parecem querer mostrar pessoas-tipo, muitas vezes aparecendo apenas como vultos, mas que se dirigem a determinado tipo de pessoas, fazendo com que elas se identifiquem com os tipos de mensagens dos cartazes. Apesar de por vezes também vermos o uso da fotografia, que oferece explicitamente uma cara, o objectivo parece ser o de que todas as pessoas na mesma situação também se identifiquem com as questões. Estes dois cartazes são exemplos disso e demonstram duas realidades distintas [FIGS. 248 e 249].

Associados a este símbolo Povo, surgem diversos elementos que o complementam. A bandeira partidária, o punho erguido e os líderes políticos surgem a ele associados e ajudam a compreender a extensão deste símbolo e a pertinência de ele aqui ser colocado em evidência.



**FIG. 248** *Dia da limpeza.* [s.i.], Maio 1985. 32 x 48. [s.i.], Arquivo PCP Porto. (excerto)

**FIG. 249** *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos.* [s.i.], 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.], Arquivo PCP Porto. (excerto)



### A Bandeira Partidária

Retomando a questão da importância da figura do Povo, parece clara a relevância que lhe dão por ser ele quem tem em seu poder o direito ao voto e o direito de decidir como aplicar esse voto. Na propaganda aqui recolhida vemos surgir muitas vezes este elemento associado ao elemento das bandeiras partidárias, mostrando o sentimento de luta, alegria e entusiasmo que as organizações partidárias pretendiam incutir na população. As bandeiras surgem nas mãos das pessoas, hasteadas e demonstrando o contentamento generalizado da população [FIG. 250].

O regime fascista e ditatorial abolia qualquer tipo de manifestação política que não fosse em seu próprio favor, espalhando durante décadas a repressão e a censura que levavam o povo, na sua grande maioria, a manter-se rebaixado e confinado. Com o despoletar da revolução, a liberdade é restaurada em todas as suas frentes, por isso parece pertinente afirmar que a bandeira e o Povo parecem aqui surgir como símbolos máximos de poder.

Sendo o PCP e o movimento sindical aqueles que mais se associam às lutas pelos direitos do povo, analisamos nesta secção um cartaz que a eles remete. Como já referido, o sistema político que o PCP defende é comunista e socialista, assentando na luta de classes e apoiando a classe do operariado. As pessoas que vemos então surgir nestes cartazes parecem ser trabalhadores, e são facilmente identificáveis pelo traje que envergam. São então este tipo de pessoas que vemos surgir empunhando as bandeiras do partido, mostrando que os seus interesses são tidos em conta por este partido, por isso a sua luta





**FIG. 250** 1º de Maio 76. Armando Alves. Maio 1976. 44,9 x 67,1 cm. [s.i]. Sindical. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 251** Cartaz de propaganda da URSS de Estaline.

**FIG. 252** 1º de Maio 76. Armando Alves. Maio 1976. 44,9 x 67,1 cm. [s.i]. Sindical. Arquivo PCP Porto. (excerto)

**FIG. 253** Fotografia da Comuna de Paris.

é a luta de ambos. Esta associação é vista em cartazes a nível internacional, e que defendem ideologias semelhantes, como é o caso da URSS de Estaline [FIG. 251]. Nos cartazes aqui apresentados, as semelhanças neste tópico são evidentes. Focando a atenção na representação do Povo [FIGS. 252 e 253], vemos que parecem ser o mesmo tipo de pessoas que figuram nos cartazes do PCP, pessoas da classe trabalhadora. Conseguimos perceber que elas se encontram exultantes e empunham a bandeira do partido com orgulho. No decorrer da pesquisa, foi perceptível que as próprias fotografias da tomada de posse da Comuna de Paris [FIG. 253] possam ter provocado a preferência por este tipo de representação, como é evidente pela fotografia aqui apresentada. Esta mesma fotografia é em tudo idêntica à do cartaz “1º de Maio 76” do movimento sindical português, o que torna evidente a relação.

A bandeira hasteada no meio das manifestações parece querer representar o sentimento de vitória e de exaltação do poder do povo, visto que ele tinha agora meios para decidir em quem votar para ser o seu líder político. Contudo, não é apenas a bandeira que vemos ser erguida: em diversos cartazes, e associada também às organizações de cariz socialista, vemos uma figura destacada com o braço erguido e o punho cerrado.



## O Punho Erguido

Este símbolo não surge no contexto português pela primeira vez, muito pelo contrário, é um símbolo que descreve uma história longínqua e que se torna, em diferentes contextos, símbolo de luta. Os exemplos aqui apresentados não descrevem todas as variantes do símbolo visto que ele foi utilizado em variadíssimas situações, como por exemplo: no México de 1948; nas revoluções Francesa e Soviética; no Partido Comunista Americano; no partido dos Panteras Negras (“A brief history of the ‘clenched fist’ image”, s.d.), e também como símbolo do Movimento de Libertação das Mulheres [FIG. 254]. O que estas situações mantêm em comum é o facto de serem todas voltadas para o sentimento de luta, resistência e união das classes sociais mais desfavorecidas.



Associado a movimentos políticos de esquerda, podemos apontar-lhe um exemplo relativamente recente, como o seu uso em vários cartazes do movimento estudantil do Maio de 68 em Paris [FIG. 255]. “A luta continua” é um dos cartazes que reflete esta frieza de espírito e vontade que os estudantes tinham nas suas convicções. Este cartaz parece fazer alusão ao movimento de luta a favor dos trabalhadores fabris pelo uso de uma silhueta de um edifício muito semelhante a uma grande fábrica. O punho cerrado é também usado como símbolo de luta e persistência, e de forma evidente é associado aos movimentos do proletariado.

O partido dos Panteras Negras tornou-se outro exemplo-chave do uso deste símbolo. Definindo-se em português exatamente como o próprio nome indica, o “Poder Negro” [FIG. 256] surge nesta década, impulsionado pelo desejo de rejuvenescimento da cultura negra, “solidariedade racial, orgulho cultural, e determinação própria” (Joseph, 2009, p. 755, tradução livre). Sendo um movimento de impulsionamento da libertação racial, foram várias as frentes em que pretendia atacar – cultural, social, política e económica. Enraizadas

**FIG. 254** Usando o símbolo feminino e o punho cerrado, o símbolo do Movimento de Libertação Feminina resulta num símbolo carregado de ideologia e muito forte a nível visual.

**FIG. 255** *A luta continua*. Nas revoltas de Maio de 68, e segundo Liz McQuiston “O derradeiro objectivo era a rejeição da cultura burguesa e o desenvolvimento de uma cultura popular ao serviço das pessoas.” (1993, p. 54, tradução livre).



**FIG. 256** O punho negro cerrado é o símbolo do “Poder Negro”.



**FIG. 257** Tommie Smith e John Carlos no pódio durante o hino americano. Fotografia de John Dominis.

nos ideais de Malcolm X (como o poder negro ser um poder independente na sociedade, levando à separação de raças e à sublevação da raça), várias foram as filiações com este movimento. O partido dos Panteras Negras, originalmente designado por “Partido Pantera Negra para a Autodefesa”, surge em 1966 com Bobby Seale e Huey Newton, e representou a face mais marcada do radicalismo desta década (Joseph, 2009). Símbolos para sempre associados a este partido foram a pantera preta e o punho preto cerrado, ambos com conotações de poder e resistência. Após a morte de Martin Luther King, uma forte demonstração em 1968 mostrou mais uma vez que a luta pelos direitos dos negros não havia sido esquecida. Em plenos Jogos Olímpicos, Tommie Smith e John Carlos [FIG. 257] (respectivos medalha de ouro e prata), depois de receberem as medalhas no pódio e assim que o hino americano começa a ser entoado, elevam um punho enluvado de negro, baixando a cabeça. A fotografia tirada pelo repórter da *Life*, John Dominis, para sempre relembrará a bravura dos dois atletas - “Através do seu gesto, o mundo inteiro testemunhava o amor que Tommie devotava aos da sua raça, a determinação dos negros da América em cumprir o sonho sufocado de Martin Luther King.” (Robin, 1999, p. 51).

No caso português, o PS foi o partido que adoptou este símbolo: o punho da mão esquerda erguido e cerrado, representando “uma posição de combate e luta, a força dos trabalhadores, que agregados no seu partido iriam avançar com determinação.” (Guedes, 2001, p. 17). Sendo adoptado como símbolo por este partido, também o PCP e outros de esquerda o usavam de forma aberta pois correspondia a um movimento de vitória, de força e de luta. Interessante é o facto de usarem exatamente o punho da mão oposta à que o PS usa. Nos cartazes aqui apresentados isso tornou-se evidente ao fazer a comparação, e é realmente um facto verdadeiro: a maneira de comunistas e socialistas se diferenciaram nas manifestações era por esta diferença de uso de punhos (Guedes, 2001). O punho surge nos cartazes sempre associado ao corpo, tirando o caso dos cartazes do PS, parecendo focalizar ainda mais o sentimento de luta, conotando-o com um indivíduo. Um dos cartazes que Nunes desenvolveu para o MPLA de Agostinho Neto [FIG. 258] é ilustrativo das questões referidas: sendo o próprio líder que surge em primeiro plano e a encabeçar a revolta que se sente atrás de si, o seu punho direito encontra-se erguido no ar. Sabendo que o partido é de esquerda, o uso do punho direito é evidente, e a atitude do líder reforça de forma incontestável o sentimento de luta, resistência e união que este símbolo proporciona.

Também aliado a esta questão, mas surgindo apenas como um exemplar único no arquivo recolhido, encontramos num outro cartaz de Nunes um elemento peculiar. Em vez de terminar com um punho erguido, vemos um braço a agarrar uma espingarda [FIG. 259]. Aqui o significado deste ato parece corroborar a mesma ideia de um punho erguido, não obstante, o que finaliza o braço é uma espingarda erguida que sai de uma figura sem rosto. Esta mudança poderá prender-se com o facto daquilo que o próprio *slogan* do cartaz afirma: “o povo no poder”. Sendo um cartaz para a mesma propaganda do anterior – o MPLA de Agostinho Neto – este difere no facto de tornar



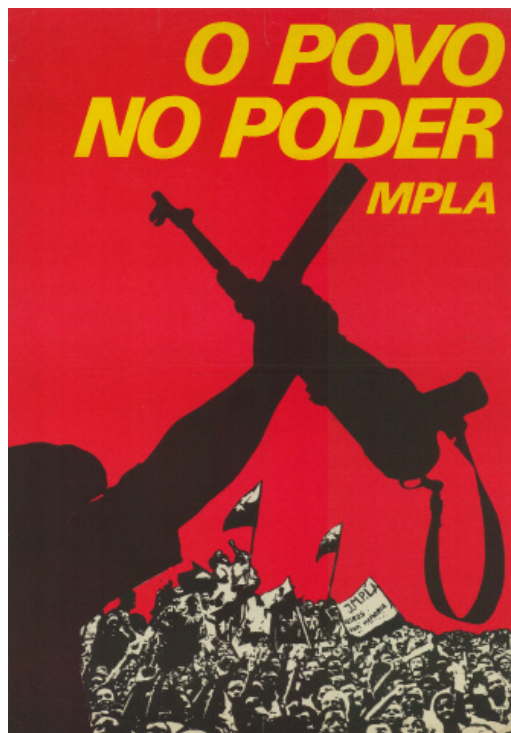
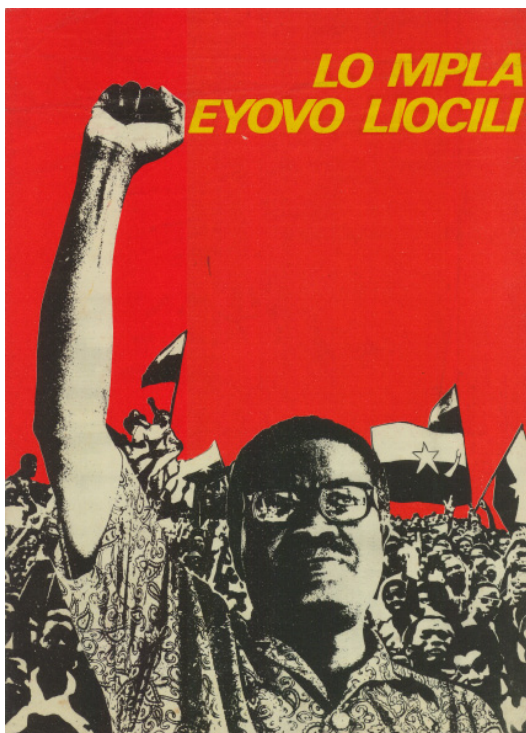
evidente o sentimento de que era o povo quem tinha possibilitado que a liberdade fosse instaurada.

O próprio designer concebeu-nos uma análise deste seu cartaz, tornando possível perceber que o raciocínio da análise acima efectuada corresponde a uma realidade mas que essa realidade é bastante mais rica. Empenhado em desenvolver um cartaz que retratasse a verdade política angolana, e como já foi referido, Nunes desempenhava o papel de fotógrafo e designer, sendo que os seus cartazes nascem muitas vezes dessas mesmas fotografias. Neste caso, o cartaz segue de facto essa linha de pensamento, e é feito devido a essa necessidade de comunicar mais uma vitória do povo.

Não fotografo só para registar aquele momento, mas também para utilizar essa matéria prima para depois comunicar graficamente. Coloco-me religiosamente atrás desta figura para disparar um, dois, três, quatro fotografias, até conseguir fazer a fotografia que eu acho que graficamente se poderá enquadrar numa comunicação e que veio a incluir-se neste cartaz. Curiosamente, o tal povo, que está atrás numa segunda linha do cartaz, é o mesmo povo onde esta pessoa está integrada. Há aqui um tempo de verdade. Embora seja uma montagem, mas é uma montagem que tem a ver com o próprio momento. São figuras, são atores da mesma encenação. (Nunes, 2012).

**FIG. 258** *Lo MPLA eyovo liocili*. João Nunes. [s.d]. 30 x 41,8 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.

**FIG. 259** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.

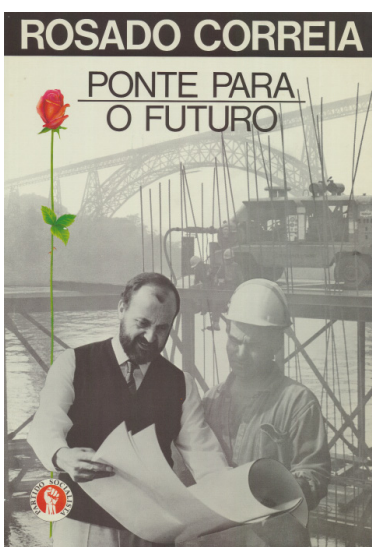


### Os Líderes e o Povo

A tomada de posição por parte dos líderes políticos, independentemente das diferenças ideológicas dos partidos em que se inserem, é reflectida nos cartazes. O arquivo aqui estudado, apesar de a quantidade de cartazes que se inserem neste tópico não ser muito abrangente, consegue tornar evidentes alguns aspectos não só relevantes como peculiares. Aqui vemos a predominância do uso da fotografia e do desenho mais realista, que denotam uma aposta na identificação imediata de cada pessoa. A sua força enquanto figuras políticas é apresentada nos cartazes, tanto pela forma como a sua imagem é trabalhada, como pelo *slogan* e outros elementos que o cartaz usa. Sendo carismáticos líderes ou apenas mais um rosto nas campanhas, os cartazes onde figuram personalidades políticas e que aqui são focados pretendem evidenciar o facto de eles se posicionarem tão próximos das pessoas.



**FIG. 260** Povo MFA. Armando Alves. 1975. [s.i]. MFA.



**FIG. 261** Ponte para o futuro. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes.

O cartaz produzido por Armando Alves sobre Vasco Gonçalves [FIG. 260] é um exemplo da variedade de formas e posições que os líderes políticos tomam. Neste caso, e independentemente de tudo o que o líder poderá ter feito, a forma como o cartaz nos é apresentado reforça a ideia de um líder carismático e amado pelo povo. A sua figura surge no mesmo plano da representação do povo, mas eleva-se no cartaz, ajudando a perceber as suas feições e também que ele é o personagem principal do cenário. Primeiro-ministro dos diversos governos provisórios antecedentes às eleições de 75, surge evidenciado e perfeitamente reconhecível, ao contrário dos vultos do povo. Esta evidência parece conferir-lhe uma aura de confiança e apelo para que leve o país para porto-seguro, ideia que é reforçada pela frase “Força, força, companheiro Vasco. Nós seremos a muralha de aço.”

Outra forma de representação surge com o cartaz de Nunes descrito acima, onde é perceptível, conhecendo também a história do partido e do movimento contra o colonialismo em Angola, que Agostinho Neto surge como o rosto do povo, o rosto da revolta, um líder do povo que se torna a sua voz.

Num dos cartazes do PS, vemos Rosado Correia [FIG. 261], candidato à Câmara Municipal do Porto, lado a lado com um mestre de obras/engenheiro, olhando para os planos de futuro da cidade. As intenções deste cartaz parecem querer dar-nos a entender que o candidato era uma pessoa que queria reabilitar a cidade chamando todos ao trabalho e intervindo ele próprio também a par de todos. Mesmo assim, compreendemos que existe um certo distanciamento – que se considera talvez necessário – pois vemos que a figura de Rosado Correia se destaca de todo o resto do cartaz, incluindo da pessoa que se encontra ao seu lado, através da intensidade da cor que lhe é dada, deixando-nos elucidados de que é para ele que devemos olhar.

No cartaz do PCTP-ML [FIG. 262] vemos cinco das grandes figuras (Mao Tsé-Tung, Estaline, Lenine, Engels e Marx) do comunismo internacional destacadas sobre uma bandeira, e por detrás desta bandeira conseguimos vislumbrar figuras do povo. Aqui compreendemos que existe uma valorização das figuras partidárias, por serem líderes carismáticos, havendo uma distinta dis-

posição dos planos e dando-nos a ver quais são as figuras mais valorizadas. Este género de aplicação das imagens é muito facilmente identificável com os regimes autoritários que vimos surgir na URSS e na China. O exemplo apresentado mostra como a linguagem do cartaz “Comício do grito do povo” é em tudo semelhante àquela que o cartaz da URSS [FIG. 263] apresenta. Apesar de haver uma clara evidência em relação à figura Povo, a maior relevância é dada às figuras políticas.



**FIG. 263** *Levantem mais alto a bandeira de Marx, Engels, Lenin e Estaline! 1933.* Gustav Klucis. Cartaz de propaganda soviética.

**FIG. 262** *Comício do grito do povo.* [s.i]. [s.d.]. [s.i]. PCTP-ML. Arquivo Universidade de Aveiro.

### O Cravo como símbolo de liberdade

Não foi a primeira vez na História que se viu uma flor tornar-se símbolo de um movimento. O *Flower Power* é disto um exemplo, e foi um nome dado ao movimento *hippie*, precisamente porque as flores se tornaram um elemento icónico ligado a ele. Não podendo estabelecer relações estreitas entre um acontecimento e o outro a nível ideológico, podemos conotá-los por ambos se colocarem ao lado de importantes movimentações populares que desencadearam mudanças importantes a níveis políticos e sociais e por se inscreverem num período da História onde se viram nascer diversos movimentos de contracultura e de mudança. As fotografias abaixo [FIGS. 264 e 265] denotam uma certa aproximação no sentido que se compreende a força do elemento flor que para sempre se conotará com os dois movimentos.

Celeste Caeiro [FIG. 266] estende a flor ao militar, “Se quiser tome, um cravo oferece-se a qualquer pessoa” (Branco, 2000); assim acaba uma das várias histórias que ligam o cravo à revolução portuguesa. Não havendo uma história definida como a verdadeira, são diversas as mutações que levam a colocar este símbolo para sempre identificativo da luta dos militares e do povo pela queda do regime, com a particularidade de ter sido uma revolução pacífica.

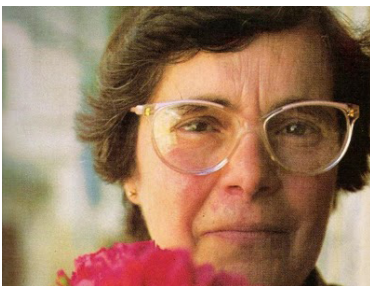


As versões dividem-se, todas elas parecendo ser possíveis: um casamento que não pode acontecer pelo facto de as conservatórias (e todos os estabelecimentos naquela manhã) estarem fechadas; o aeroporto fechado fez com que uma empresa de exportação de flores não pudesse prosseguir o carregamento, por isso as flores ficaram paradas no Rossio; uma empregada de um restaurante na Rua Braancamp, ao ser mandada para casa por já não se ir

**FIG. 264** Jane Rose Kashmir, aqui fotografada por Marc Riboud, “tinha 17 anos quando se tornou o símbolo do *flower power*” (Robin, 1999, p. 48).



**FIG. 265** Popular a colocar um cravo na lapela de um militar, na Revolução de Abril.



**FIG. 266** Fotografia de Celeste Caeiro.

comemorar o primeiro ano de aniversário do restaurante devido ao que se estava a passar no país, foi uma das pessoas que levou as flores que iam servir de enfeite na festa, os cravos.

Facto é que, de uma forma ou de outra, um pouco por toda a cidade começaram a ver-se cravos a brotar do cano das espingardas dos soldados, colocados pela mão dos populares. É interessante também que tenha sido um cravo vermelho: sendo vermelho uma cor identificativa com a luta do povo pelos seus direitos, não poderia ser melhor símbolo para representar um momento na história de Portugal que provocou tamanha mudança.

Este símbolo permanece para sempre ligado ao imaginário da revolução, para sempre ligado ao dia em que o país se afirma como livre. A produção

cartazista que aqui se iniciou promoveu também a imortalização deste ícone ao reproduzi-lo em muitos dos cartazes das mais variadas organizações políticas, sendo que ainda hoje é natural que nos deparemos com ele em diversos cartazes. O cravo ganha então a força de uma recordação que representa a luta, a coragem, a união, a revolta, a democracia, a terceira república, incentivando assim o proliferar do seu uso. É um símbolo de todos, não há nele partições entre esquerda, direita, povo, militares. O cravo português transforma-se num hino à liberdade.

Os partidos, assim como as entidades políticas, sofreram com os anos largos de ditadura em Portugal, por isso o cravo torna-se também para eles um elemento recorrente, como lembrança de dias que marcaram definitivamente o rumo do país e a abertura que possibilitou a democracia e, por conseguinte, a liberdade total para qualquer organização política se formar e concorrer às eleições. O PCP parece ser um exemplo relevante e exemplificativo desta questão, devido ao uso fervoroso deste símbolo em vários cartazes da sua propaganda. No cartaz “Abril vencerá” [FIG. 267] que data de 1980, é inteligível como o partido continua a referenciar a revolução e os ideais de Abril. O cravo também se torna propício ao uso por parte deste partido por ser uma flor vermelha, que é a cor associada a ele.

Os cartazes seleccionados para esta secção são representativos da variedade de organizações que os usam, assim como a variedade de situações que eles ilustram. É interessante perceber como em dois cartazes o cravo surge associado ao símbolo da pomba, numa clara evidência de que a simbologia combinada de ambos aponta para o binómio liberdade/paz. Ambos parecem fazer sentido de serem apresentados juntos, pois ambos são reflexo da chegada de algo há muito esperado. Uma das mais remotas simbologias associadas à pomba surge no Antigo Testamento, quando Noé encarrega o animal de procurar terra firme e ele retorna com a boa-nova representada por um ramo de oliveira no bico. Este símbolo é de novo usado em várias ocasiões ao longo da História, conotando-se sempre com este sentimento de paz. Neste cartaz [FIG. 268], a analogia ao ramo de oliveira parece ser evidente, visto que a pomba se encontra a segurar um cravo com o bico, numa elegante ilustração. Os dois ícones surgem então como complementos um do outro.



**FIG. 267** *Abril Vencerá.* [s.i.]. Junho 1980. 47 x 67 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo Universidade de Aveiro.

**FIG. 268** *Dia da Liberdade.* [s.i.]. Abril 1981. 35,2 x 55,4 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.

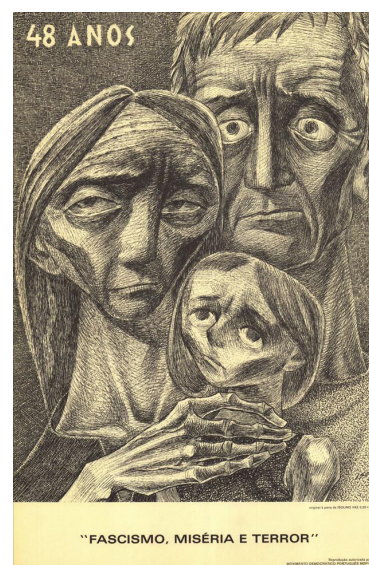


### A emancipação política da Mulher

A discrepância social que existiu ao longo da história ocidental entre homem e mulher levou o seu tempo até começar a ser amenizada. Sendo considerada o sexo fraco na sociedade ocidental, as limitações que impunham à mulher prejudicavam a sua vida social, profissional e política. A primeira República traz, em 1911, a Constituição que potenciará os primeiros avanços ténues à caminhada da emancipação da mulher: os direitos do casamento tornam-se mais equilibrados, sendo que também no ato do divórcio ambos os sexos usufruiriam de igualdade em termos jurídicos; é aberta a porta para a mulher ingressar na função pública e ainda lhe é cedido o acesso à escolaridade obrigatória (Rebelo, s.d.). A lei defendia que o direito ao voto estava apenas reservado aos cidadãos maiores de 21 anos que soubessem ler e escrever ou que fossem chefes de família; a questão posta nestes termos não evidencia a diferenciação de sexos, provocando então um acontecimento inédito. Carolina Beatriz Ângelo, médica, viúva, mãe de uma filha menor e cidadã maior do que 21 anos, tinha todos os requisitos que a constituição pretendia para os seus eleitores e foi a primeira mulher a exercer, em Portugal e na Europa, o direito de voto. Contudo, este acontecimento motivou a mudança da lei, e mais uma vez os direitos das mulheres foram renegados. Porém, “Em 1968 a mulher adquire a igualdade política podendo votar, desde que saiba ler e escrever, mas esta cláusula não se aplica às eleições municipais.” (Rebelo, s.d.); mas só com o 25 de Abril o sufrágio ficou completamente aberto a todo e qualquer cidadão.

No Estado Novo de Salazar, a propaganda política tornava evidente o papel que a mulher representava no país, como é explícito neste cartaz inserido na série “A Lição de Salazar”. Preocupado em deixar para as gerações vindouras o legado ideológico do Estado Novo, “O Governo iria criar um conjunto de iniciativas que lhe permitia educar os jovens de forma a torná-los obedientes aos ensinamentos da nação.” (J. T. Santos, 2008, p. 40). Entre elas encontra-

vam-se a Mocidade Portuguesa Masculina e Feminina e também este grupo de cartazes que foram colocados nas escolas. Articulado através da premissa “Deus, Pátria e Família”, este cartaz [FIG. 269] mostra-nos o interior de uma casa onde tudo se encontra perfeitamente em ordem: um pequeno altar, a casa asseada, as crianças a brincar (sendo que o rapaz mais velho se encontra vestido com o uniforme da Mocidade Portuguesa), o marido a chegar a casa ao fim de um dia de trabalho e a mulher a preparar a refeição. O elemento mulher é aquele que interessa focar, e é perceptível como o estatuto de dona de casa perfeita, que espera pelo marido e lhe prepara as refeições, que trata das crianças e que mantém a casa asseada, é aqui retratado. Este cartaz ajudava a incutir a visão daquilo que a mulher devia ser e o papel redutor que ela tinha na sociedade.



**FIG. 269** Cartaz de “Lições de Salazar”.

**FIG. 270** *Fascismo Miséria e Terror*. Isolino Vaz. 1974. 30 x 45,5. [s.i.]. MDP/CDE. Arquivo Universidade de Aveiro.

Esta abertura aparenta ter querido ser evidenciada nos cartazes, visto que a mulher surge em muitos deles como um elemento tão distinto como o homem, parecendo haver um assumir do seu papel e um incentivo por parte dos diversos partidos a um chamamento à intervenção na vida política. A mulher surge como um elemento renovado, colocando-se lado a lado com o homem a todos os níveis. Em nenhum dos cartazes presentes vemos a mulher ser associada a um papel que a rebaixe às lides domésticas ou de trabalho, muito pelo contrário, aparece tanto nos cartazes de manifesto como nos cartazes de trabalho, a par com o homem. Ou seja, aqui a mulher encontra-se presente na luta, denotando o estatuto que começava a criar na sociedade, percebendo-se que devia fazer parte da vida política ativa. Este cartaz de Isolino Vaz [FIG. 270] é exemplificativo daquilo que foi referido, mas aparenta evidenciar outro factor: a propaganda política queria mostrar que as suas preocupações abarcavam qualquer pessoa, sem discriminação de género. A consideração agora era por todos, havendo por parte dos diversos partidos uma preocupação em não fazer esquecer essa questão.

## 4.7 | A CIDADE DO PORTO

---

A cidade do Porto é um outro elemento que surge várias vezes evidenciado. A contextualização do ambiente para o qual certos cartazes remetem parece ser relevante, visto ajudarem a uma percepção mais imediata do facto de a cidade do Porto ter sido também ela palco da revolução e das manifestações gráficas partidárias que se seguiram. Este último ponto da análise surge porque houve a percepção de que os próprios cartazes eram testemunhos dessa questão, não só por terem sido desenvolvidos para ou na cidade, mas porque ela mesma foi mote para o desenvolvimento de representações visuais.

Estando a presente dissertação debruçada sobre esta cidade, todos os cartazes recolhidos são, como já foi referido, cartazes feitos para a cidade. Contudo, os cartazes agrupados neste último ponto da análise denotam uma característica comum: todos têm representações visuais da cidade. O Porto surge, assim, evidenciado nestes doze cartazes, revelando que ele foi também palco de ação política.

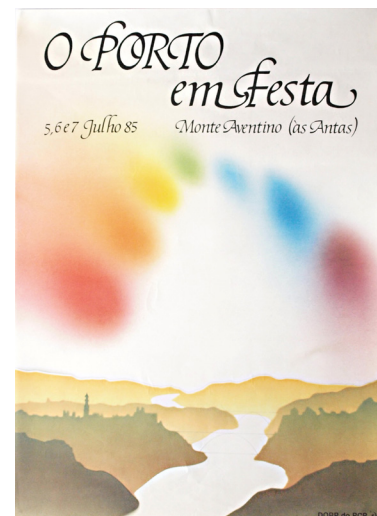
As ilustrações da cidade servem então como elemento identificador da própria, mas também ajudam numa especificação maior sobre os locais da cidade aos quais os cartazes se referem. Ou seja, a ilustração guia o receptor da mensagem numa direção precisa, não só para onde decorrerá a ação como também na compreensão de alguns apontamentos da história da própria cidade.

Nos cartazes a este ponto associados vemos a inserção de elementos-símbolo da cidade, numa clara intenção de tornar a ligação a ela perceptível. Esses símbolos são a Torre dos Clérigos, o Rio Douro, a praia de Vila Nova de Gaia, a Ponte D. Luís, a Ribeira e a Doca de Matosinhos. Além destes elementos simbólicos que representam a cidade, em alguns cartazes também surgem elementos que caracterizam eventos característicos do Porto, como é o caso da festa do S. João, representado pelos Alhos Porros. A variedade plástica e cromática é

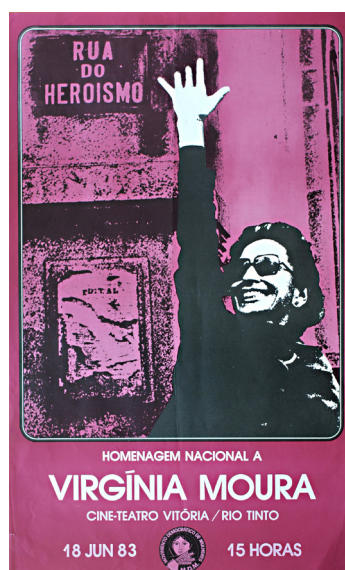


muito grande porque são diferentes as instituições e partidos que desenvolveram cartazes para acontecimentos na cidade. O cartaz “O Porto em festa” [FIG. 271] é um exemplo de como a cidade é retratada: apelando ao conceito de festa através da ilusão ao fogo de artifício em forma de arco-íris, a cidade surge na parte inferior do cartaz, aludindo ao Rio Douro e representando dois pormenores identificativos como a Torre dos Clérigos e a Ponte D. Luís.

Todos os pontos definidos na análise trataram aspectos dos cartazes intimamente ligados às ideologias políticas. Este parece ser o único ponto que não segue essa linha: a representação da cidade surge possivelmente apenas como forma de contextualização espacial. Não obstante, ajuda a interligar a cidade e os partidos, personalizando o cartaz. O meio envolvente da ação política transforma-se no pano de fundo do meio de comunicação usado. Enquanto que noutros cartazes, como o cartaz “Homenagem a Bento de Jesus Caraça” [FIG. 272], a referência visual à cidade não acontece, quando ela aparece confere uma maior intimidade entre a própria cidade e a política.



**FIG. 271** *O Porto em festa*. Armando Alves. Julho 1985. 48 x 69,4 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.



Ambos os cartazes aqui apresentados referem-se a homenagens: uma a Bento de Jesus Caraça e outra a Virgínia Moura [FIG. 273]. Tendo a mesma temática e a mesma relação espacial, a abordagem a nível conceptual do próprio cartaz é diferente. Enquanto que num o sentido de homenagem em forma de luto leva a que o cartaz tenha um fundo negro onde as palavras se destacam a branco, funcionando apenas com tipografia e cor, no cartaz de Armando Alves para homenagear Virgínia Moura o oposto acontece. Numa primeira visualização percebemos o local da homenagem: Rio Tinto. No entanto, a construção da imagem do cartaz só por ela indicia uma história da própria cidade. Virgínia Moura, ativista política, como já foi referido anteriormente, foi presa 15 vezes antes do 25 de Abril. Parece então evidente que a imagem de fundo, onde se lê Rua do Heroísmo, seja posta em conjunto com ela: era nesta mesma rua que a sede da PIDE se encontrava. Por conseguinte, o cartaz

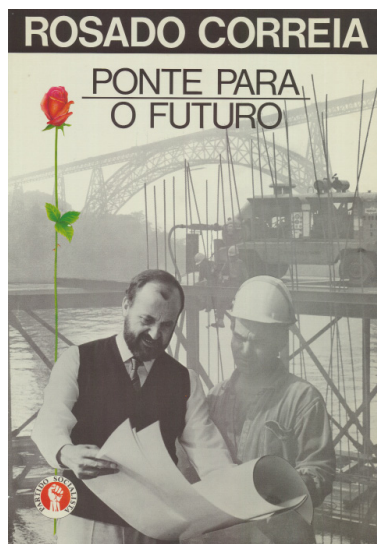
**FIG. 272** *Homenagem a Bento de Jesus Caraça*. [s.i]. Novembro 1978. 31 x 42,3 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 273** *Homenagem Nacional a Virgínia Moura*. Armando Alves. Junho 1983. 42 x 67,6 cm. [s.i]. MDM. Arquivo PCP Porto.



demonstra não só uma localização direta como também denuncia um apontamento sobre a própria história da cidade.

No cartaz “Ponte para o futuro” [FIG. 274] de João Nunes a referência à cidade é feita através de um trocadilho com o próprio *slogan* da campanha de Rosado Correia. Sendo o candidato arquiteto, vemo-lo lado a lado com um engenheiro parecendo analisar os planos de construção de uma ponte, a “Ponte para o Futuro”. O trocadilho de palavras leva-nos a depositar a atenção no fundo do cartaz, na ponte representada: a ponte D. Luís. Torna-se então inevitável a automática associação espacial que fazemos a este cartaz: sem haver a necessidade de localizar tipograficamente onde decorre a ação – a candidatura de Rosado Correia – através da imagem de fundo essa percepção é imediata. O *slogan* poderá significar a intenção do candidato em tornar-se o veículo de mudança da cidade, aproveitando-se de um dos seus exlâbris, a ponte, que só por si possibilita não só a percepção visual da mesma como também a noção de que o candidato personificava esse mesmo conceito de inovação que a cidade necessitava.



**FIG. 274** Ponte para o futuro. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes.

A silhueta da Torre dos Clérigos é uma das marcas visuais mais emblemáticas da cidade do Porto. Alguns dos cartazes aqui selecionados usam essa mesma silhueta provocando um imediato reconhecimento da cidade. É estimulante observar como o simples uso de uma silhueta consegue ser tão identificativo de uma cidade, fazendo com que a própria torre ganhe um carácter icónico e intocável. No cartaz “A rádio da cidade” [FIG. 275] é onde melhor compreendemos esse carácter iconográfico: a torre ergue-se desde o fundo do cartaz exatamente no centro; o pouco contraste que existe entre a sua cor e a do fundo oferece-lhe um carácter ainda mais forte, obrigando o observador a forçar-se a visioná-la.

O rio Douro é, como já foi referido, um elemento que surge em vários cartazes, sendo a Foz o local mais identificável espacial e visualmente através dos cartazes. Neste cartaz “A certeza de que as praias são para todos!” [FIG. 276], a Foz surge de forma mais objectiva, ao ser usada uma fotografia sem tratamento ilustrativo para a representar. Sendo um cartaz para a Câmara de Gaia, é evidente que a imagem reflete também ela a Foz do rio, mas visto do lado oposto à cidade do Porto. Não obstante, a imagem é bastante clara na forma como foi feita, permitindo uma imediata percepção do local a que ela se refere.

Os Alhos Porros são um outro elemento que remete a uma festa característica da cidade: o São João. Sendo uma festa tradicional, existem diversos elementos a ela associado, como o manjerico, os balões de ar quente e o fogo de artifício, entre outros; o alho porro é também ele um elemento chave desta festa. Usado para bater na cabeça das pessoas que vão passando, a tradição começa hoje em dia a ser mudada, usando-se os martelos de borracha. No entanto, é no alho porro que a tradição assenta, e é sem dúvida um elemento distintivo e identificador desta festa. No cartaz “Festas de S. João” [FIG. 277], esse elemento surge como “personagem” principal do cartaz de Alves, pairando no cartaz e dando a sensação de que se aproxima da cidade trazendo consigo o sentimento festivo da ocasião.



Através deste grupo é possível ainda ter uma percepção de que na cidade existem elementos iconográficos repetidos frequentemente, visto que os cartazes utilizam representações muitas vezes semelhantes, como é o caso acima referido da Torre dos Clérigos, ou também a foz do Rio Douro e a ponte D. Luís. A iconicidade que estas representações ganham não se identifica com ideologias políticas mas sim com a própria identidade da cidade, conferindo aos cartazes um cunho muito pessoal, característico e identificador.

Este último grupo de cartazes corrobora a nível visual com o ponto já anteriormente focado, em que se dá uma evidência maior ao caso do Porto, o foco desta investigação. Como pode ser novamente confirmado por Dario Alves (2012),

As melhores agências de publicidade, as melhores editoras e os maiores clientes, situavam-se em Lisboa, daí a produção nesta cidade ser muito mais regular. No entanto, no aspecto qualitativo havia uma certa equivalência entre o Porto e Lisboa muito embora o número de autores que se poderiam destacar em Lisboa fosse muito superior.

o Porto era, de facto, um palco ativo na produção gráfica, mesmo tendo uma menor dimensão. Não obstante, estes cartazes tornam evidente que a cidade estava a par dos acontecimentos políticos, sociais e gráficos que o país vivenciava.

**FIG. 275** *A rádio da cidade.* [s.i]. Agosto 1986. 43 x 61 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.

**FIG. 276** *A certeza de que as praias são para todos!.* João Nunes. 1982. 45,3 x 68,3 cm. [s.i]. CDS. Arquivo João Nunes.

**FIG. 277** *Festas de S. João.* Armando Alves. Junho 1983. 66,5 x 95,9 cm. Inova Artes Gráficas. Arquivo PCP Porto.







CAPÍTULO 5

# CONCLUSÕES

---

A presente dissertação procurou desenvolver um pensamento de análise crítica e contextual em torno do cartaz político portuense. Sendo o cartaz uma ferramenta política essencial nos anos de estudo, 1974 a 1986, o seu testemunho permitiu realizar uma análise que demonstrou como o cartaz se tornou um documento valioso no entendimento da história política, social e gráfica deste período.

O pós 25 de Abril trouxe uma nova percepção de como a comunicação podia ser usada, de como ela podia tornar-se uma arma política e social. O cartaz não surge preferencialmente como ferramenta comunicacional neste período, mas é indubitável que a sua força se regenera quando a ditadura dá lugar à democracia. A massificação que a produção cartazista alcançou é por si só um ponto que diferencia esta nova forma de encarar a comunicação, visto que a necessidade de se fazer chegar as mensagens se tornou urgente e imediata. O cartaz foi, nesta análise, a ferramenta primordial, sendo estudado como veículo de entendimento da comunicação política na cidade do Porto.

As organizações políticas que surgem, principalmente, durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso), revelaram-se importantes para a análise, ao permitirem estabelecer algumas linhas conclusivas de como o cartaz era produzido para e por estas organizações. Primeiramente, verificou-se que a produção partidária não se revelou desfasada dos homónimos ideológicos internacionais, sendo o exemplo do PCP elucidativo desta questão: a propaganda política comunista de outros países, dando os exemplos concretos da URSS e da China, é em Portugal adoptada por este partido, tanto no tipo de mensagens como na própria expressão da linguagem gráfica – uso do mesmo tipo de imagens, personagens, cor e técnicas. Portanto, e mesmo vivendo décadas subjugados a uma ditadura, foi evidente que houve uma necessidade de promover uma linha de pensamento ideológico que ligava os partidos nacionais aos internacionais.

Aliados às organizações, muitos foram os designers e artistas que se dedicaram ao desenvolvimento de cartazes. Compreendeu-se que a vontade de dar voz a uma causa, de participar ativamente numa sociedade em mudança, levou variados artistas a juntarem a sua perícia técnica aos partidos, desenvolvendo cartazes que ficaram registados no imaginário político português. Esta questão da autoria levantou alguns problemas no sentido em que a maioria dos cartazes não se encontra assinado, e a procura por nomes começou por ser um problema. A similaridade de vários cartazes foi um outro entrave, que teria sido impossível de compreender se não tivesse havido a oportunidade de falar com alguns dos próprios autores. Esta percepção leva à compreensão de que as linguagens gráficas usadas eram muitas vezes adaptadas pelas várias pessoas que concebiam cartazes, sendo que elas se influenciavam mutuamente. Por isso, vemos cartazes em que até os próprios autores se deparam com a dificuldade em apontá-los como seus, como é o claro exemplo de Armando Alves, que por várias vezes ficou em dúvida em relação aos cartazes que poderiam ser de sua autoria.

Ao terem sido desenvolvidos por designers/artistas, anónimos e militantes dos próprios partidos, os cartazes ganham uma dimensão e variedade expressiva alargada. No entanto, não só a parte estética suscitou a atenção desta análise. Havendo de facto variadíssimas pessoas que se envolveram, houve uma preocupação de tentar apurar o nível de consciência política empregue no desenvolvimento dos cartazes. Foi estimulante depararmo-nos com o facto de haver nesta altura uma grande motivação e interesse em devotar o design à política de forma consciente e comprometida, como João Nunes e Armando Alves confirmaram.

Impossível de dissociar o próximo tópico de uma análise gráfica de cariz político, a cor surge como um elemento essencial e que revelou também algumas conclusões relevantes. A sua associação intrínseca à política é evidente, e existem cores conotadas com determinadas ideologias políticas, como por exemplo o vermelho ao socialismo, o azul aos conservadores e o preto ao fascismo. É possível afirmar, então, e tendo como base a análise feita, que os cartazes aqui apresentados refletem as mesmas ligações cromáticas que os seus homónimos internacionais. Apontando como exemplo a cor vermelha, que nesta análise aparece de forma mais afirmativa, ela é associada maioritariamente no nosso arquivo ao Partido Comunista, ao Partido Socialista e ao Movimento de Libertação de Angola. Todos os partidos mencionados baseiam-se na ideologia socialista, e o uso do vermelho traduz-se neles precisamente por causa desse aspecto. No entanto, esta cor também está associada ao sentimento de liberdade e de luta por essa liberdade; as causas socialistas das revoltas internacionais são disso exemplo, e no caso português o vermelho ganha também esta conotação ao associar-se ao Cravo Vermelho como símbolo do 25 de Abril. Portanto, as cores relacionam-se com as causas políticas de diversas formas, como este exemplo expressa.

No entanto, a análise cromática revelou uma outra questão pertinente, que se depara com o facto da quantidade de cores usada estar intimamente ligadas

a custos de produção. Não havendo, na maioria dos casos, entidades que patrocinassem a impressão dos cartazes, a cor era uma restrição ao preço da impressão. Alguns dos cartazes aqui apresentados usam apenas duas cores, uma cor, ou mesmo apenas o preto e o branco, de forma a embaratecerem as tiragens. O caso do uso do preto e branco parece também surgir aliado a uma vontade de exploração plástica da fotografia, como no caso dos cartazes de João Nunes. Nunes usa muitas vezes fotografias a preto e branco em alto contraste e em montagem ilustrativa, conferindo ao cartaz uma grande plasticidade. A cor surge, portanto, como um elemento importante quando se pretende desenvolver uma análise visual de cartaz político, fazendo ver não só como ela se comporta a nível da sua relação com as ideologias políticas, como também nos dá uma percepção da própria ambiência de questões económicas e plásticas ligadas aos partidos e autores.

A análise simbólica não surge apenas aliada à cor, pois foram vários os ícones que surgiram e que se tornaram marcantes no panorama da história visual do cartaz político. Também com esta parte da análise foi possível compreender que a simbologia usada teve influências internacionais. Exemplo disso é o uso do punho cerrado, que foi adaptado como símbolo gráfico pelo Partido Socialista e como mote para muitas ilustrações que figuram nos cartazes de variados partidos. Até mesmo o famoso Cravo Vermelho, que se tornou símbolo da revolução, pode ter sido reflexo do Movimento *Flower Power*, no sentido em que vimos dois movimentos importantes serem encetados sem violência e com uma flor como ícone. Parece também ter havido a necessidade reforçada de inserir um elemento que, de certa forma, complementa a simbologia do elemento anterior: o Povo. Este elemento surge, de facto, em muitos cartazes, e a percepção que se tem depois de uma análise minuciosa é a de que o Povo surge como forma de mostrar ao país que a participação ativa na política era agora um paradigma essencial.

Com a análise feita parece possível afirmar que a variedade gráfica que surge com o 25 de Abril não só denota uma necessidade de expressão e de fazer chegar rapidamente as mensagens à população - por isso a massificação do meio de comunicação cartaz torna-se aqui uma realidade - como também foi possível compreender que os elementos gráficos usados acarretam consigo uma carga ideológica e histórica muito forte. Portanto, as influências internacionais são evidentes nos mais variados pontos, deixando transparecer que a explosão gráfica pós 25 de Abril se apoiou nos acontecimentos visuais internacionais.

O cartaz político é, então, uma ferramenta que se massifica e alcança uma grande valorização com a revolução, tornando-se um objecto essencial na divulgação de todo o tipo de mensagens. Tornando-se, inclusivamente, num objecto de coleção - como o comprovam Francisco Madeira Luís, com a sua coleção do Arquivo da Universidade de Aveiro; ou mesmo Albano Pires com o arquivo pessoal que nos facultou - o cartaz sobreviveu às décadas pós revolução, e chega-nos hoje em forma de testemunho da história política e gráfica do país. O cartaz ajuda a olhar para um momento histórico de uma revolta política, e a entendê-la do ponto de vista gráfico.



Por último, o Porto como caso de estudo revelou-se um campo importante de analisar, não só pela falta de aprofundamento do tema como também pela sua riqueza. O design político na cidade revelou-se um tópico possível de exploração, tendo sido explícito que existiram diversos autores portuenses que dedicaram o seu trabalho a este tópico: Isolino Vaz, Amândio Silva, Armando Alves, José Rodrigues, Jorge Afonso, Fernando Dias, Jaime Azinheira, João Nunes, entre outros que poderão ter estado envolvidos. Estes nomes surgem raramente associados à produção cartazista portuguesa, pelo menos nas fontes já citadas, mas a investigação aqui levada a cabo conseguiu dar a conhecer a ligação dos artistas portuenses ao cartaz político das décadas 70 e 80. Embora de forma não tão incisiva como na capital, tornou-se claro que o Porto também desenvolveu produção de cartaz suficiente para se avançar com o trabalho. A descoberta destes autores possibilitou uma análise mais focada na questão portuense e de como os artistas da cidade se relacionaram com a revolução. Havendo, então, artistas que foram interventivos, percebemos que foi com Armando Alves e João Nunes que se deram os maiores contributos. A sonoridade dos nomes destes autores nesta área não se equipava até aqui a nomes como Rogério Ribeiro, Augusto Cid ou Justino Alves, mas a relevância e evidência que esta dissertação lhes dá tem como objectivo ajudar a complementar a história do design de cartaz português.

O estudo iniciou-se orientado pelas seguintes questões de investigação: como se desenvolveu a atividade gráfica política saída de um período ditatorial alargado; terá o cartaz político atingido um estatuto incontornável na comunicação visual que permite e torna pertinente o desenvolver de uma análise sobre a sua história; que tipo de linguagem gráfica usaram estes cartazes, como eram pensados, produzidos e que influências tinham; quem desenvolvia produção cartazista política nas décadas de 70 e 80. Todas estas questões foram colocadas no contexto da cidade do Porto, sendo ela o foco desta análise.

A metodologia usada para tentar responder às questões anteriores foi do tipo qualitativo, remetendo para o método de levantamento de informação definido por “História Oral” e também para um método de análise visual, que aliou algumas questões ligadas à semiótica. O método de levantamento “História Oral” revelou-se muito significativo e pertinente no decorrer da investigação e também da análise: para além de possibilitar ter versões dos acontecimentos em primeira mão e pelos próprios intervenientes, ajudou, muitas vezes, a tornar a análise dos cartazes mais credível e completa. Esta forma de recolha de informação permitiu também ajudar a colmatar diversas falhas de informação que se sentiram durante a investigação bibliográfica, nomeadamente respeitante à identificação dos autores portuenses.

A análise visual ajudou a compreender a dimensão gráfica e histórica dos cartazes, as suas influências, contextos, autores e processo. No entanto, existe uma consciência de que a análise poderia ter levado a um maior aprofundamento destas questões, por exemplo no que toca à questão da autoria, mas o período de tempo existente para a concretização do trabalho não o permitiu.

Mesmo assim, pensamos poder afirmar que esta metodologia proporcionou desenvolver um trabalho que acrescenta factos novos ao panorama do design político portuense, e que potencia não só um estudo que inclui novos elementos mas que também abre portas para que outras investigações aprofundem determinadas questões que não foram tão detalhadas. Uma análise do tipo qualitativa permite, e pensamos que esta dissertação assim o demonstra, compreender como uma ferramenta comunicacional – neste caso o cartaz político – acarreta em si diferentes níveis de informação que relatam períodos e factos da nossa história.

Tendo em conta as questões levantadas pela dissertação, podemos concluir que a atividade gráfica política saída de um período ditatorial de várias décadas primou pela diversidade, abundância, novidade e pela interação entre povo e partidos. O estatuto do cartaz como ferramenta política parece não se ter alterado, o que se sentiu foi uma forte necessidade comunicacional que irrompeu na revolução e nos anos seguintes. O cartaz foi usado de forma massiva, tornando-se uma ferramenta de extrema importância no panorama comunicacional e também visual. A cidade do Porto surge como pano de fundo, e ajudou a estabelecer uma análise sobre os autores portuenses que se dedicaram a esta produção, sendo possível afirmar que o Porto interveio ativamente no desenvolvimento de cartazes políticos. Parece-nos que ele se tornou num objecto de análise essencial para a compreensão de questões políticas, sociais e artísticas da altura. Portanto, pensamos que, de forma mais ou menos aprofundada, as questões da investigação acabaram por ser respondidas. No entanto, no que respeita à questão da autoria, sabemos que existirão variados autores que ficarão por mencionar e cartazes por identificar. Igualmente a análise comparativa, sobretudo com o contexto de Lisboa, permitiria, acreditamos, um conhecimento mais amplo e profundo da História do Cartaz Político deste período, pelo que esta investigação, concluída em relação aos objectivos propostos, abre agora algumas possibilidades para estudos futuros.

## 5.1 | PERSPECTIVAS FUTURAS

---

Esta dissertação levou a cabo uma investigação sobre o design de cartaz político realizado no Porto desde 1974 a 1986. Inicialmente a recolha do *corpus* de análise que foi possível aqui apresentar verificou-se difícil de conseguir devido à falta de informação existente tanto a nível de autores – dificultando assim a associação ao Porto - como a nível de bibliografia sobre o tema. Ao longo desta investigação foi possível compreender que diversas questões ligadas ao design de cartaz político portuense, ao cartaz portuense e mesmo ao design portuense, encontram-se por investigar. A história da nossa cidade a nível gráfico merece ainda um tratamento mais profundo, abrangente e rico, para que não se perca com o tempo, pois tanto quanto se conseguiu apurar são poucos os documentos que iniciam esse estudo. Esta dissertação serve como um testemunho de que muitas portas continuam abertas e que é importante que haja uma consciência e vontade de promover a sua descoberta. O projeto para um arquivo que aqui apresentamos pretende exatamente tentar colmatar esta falha que se sentiu, e possibilitar uma abertura a que haja a construção da história do design de cartaz português.

Portanto, na sequência da investigação a que se procedeu com a finalidade de compilar o *corpus* de análise desta tese, foi possível fazer uma recolha de cartazes que se tornaram mote para começar a pensar num projeto mais abrangente. Estes cartazes referidos foram cedidos por Luís Rocha, da antiga Rocha Artes Gráficas, e constavam do próprio espólio da empresa. Com este conjunto de cartazes em mão, surge então a ideia para a construção de um arquivo no seio da ESAD.

De forma pouco aprofundada, visto não ter existido muito tempo para explorar esta vertente projetual, começou a pensar-se em como o arquivo poderia funcionar. Chegaram-se a algumas questões que se consideram pertinentes e iniciadoras do pensamento do projeto. Essas questões seguem enumeradas abaixo e pretendem servir de pontos de partida futuros.

1. O arquivo deve ser pensado de forma a que não se encerre em si mesmo, ou seja, deve haver a vontade de ele ser aberto a todos os docentes e alunos da ESAD para o desenvolvimento de investigação. A abertura ao público também parece pertinente, visto que o arquivo será um palco para o desenvolvimento de diversos campos de investigação. Poder-se-ia mesmo pensar em desenvolver protocolos com outras faculdades de artes e design a nível nacional e internacional, com organização de visitas em grupo e individuais para consulta ou mesmo desenvolvimento de projetos de investigação. Isto não só enriqueceria as parcerias com outros estabelecimentos, mas também possibilitaria a construção de investigações em torno da história do design português.

2. O arquivo constituirá, então, um palco vasto de possíveis projetos de investigação; por isso, poderia ser facilitada esta tarefa de uma forma: começar desde o início a desenvolver-se uma base de dados onde constarão diversos temas (associados sempre à história do cartaz português), que servirão de base para futuras investigações que os alunos da ESAD poderão desenvolver. O arquivo servirá então como ponto de partida para estes projetos. Ou seja, o arquivo deve funcionar não só como ferramenta de preservação histórica mas também como possibilitador do aprofundamento dessa história. Apresentamos aqui uma lista de temas que o desenvolvimento desta dissertação permitiu perceber que estavam em falta a nível da investigação feita sobre eles: autores como Armando Alves que, sendo um marco decisivo no design político português na região norte, não lhe vemos atribuída uma investigação aprofundada sobre o seu trabalho como designer gráfico; gráficas como a Rocha, Artes Gráficas que, tendo fechado há poucos anos, foi um marco também ele importante na impressão de cartazes (e dos mais variados materiais gráficos) nesta região do país, e que também sobre ele nada há desenvolvido a nível de investigação. Estes dois temas, como muitos outros, contribuem para compreender como muita da história do design de cartaz português está por contar. O arquivo poderá ajudar a perceber essas falhas e a promover a sua investigação.

3. O arquivo poderá também servir de mote para o desenvolvimento de exposições diversas, possibilitando também que o objectivo de desvendar a história do design de cartaz português seja aberto a qualquer pessoa.

4. Como construir o arquivo? Tendo já alguns cartazes cedidos pela Rocha Artes Gráficas, pensa-se em solicitar diversos *ateliers* de designers para que cedam os cartazes que desenvolveram ao longo dos anos.

5. De forma a distinguir-se de outros arquivos, e acrescentando-lhe essa mais valia, considera-se pertinente que exista a possibilidade de os cartazes serem consultados no local. Contudo, de forma a serem preservados, deve ser pensada uma estrutura que permita a existência de um risco de dano praticamente impossível. O objectivo é, claro, a preservação física dos cartazes.

6. Contudo, existir uma base de dados com todos os cartazes e respectiva catalogação parece pertinente. Primeiro, porque possibilita que pessoas de to-



dos os locais a consultem sem as obrigar à deslocação até à ESAD; segundo, porque preservará os cartazes. Neste caso de os disponibilizar *online* coloca-se uma questão essencial: é necessária fazer uma digitalização dos cartazes.

Como referências já levantadas e que começaram a ser analisadas, podem ser apontadas o arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal, o arquivo SinBad da Universidade de Aveiro, o arquivo da Cooperativa Árvore e, a nível internacional, o arquivo da *Library of Congress*.

Este projeto foi apresentado à direção da ESAD. Apesar de ter afirmado que não haveria possibilidade de iniciar o projeto no período de tempo da entrega da dissertação, a direção confirmou estar interessada em promover o desenvolvimento e financiamento do projeto.



## BIBLIOGRAFIA

- 25 de Abril - Uma aventura para a democracia - textos jornalísticos.* (s.d.). Universidade de Coimbra. Retirado em maio 23, 2012, de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/media/Exposicoes/m3.pdf>
- A brief history of the “clenched fist” image.* (s.d.). Retirado em julho 25, 2012, de <http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>
- Afiches de la Revolución Rusa* (s.d.). Retirado setembro 21, 2012 de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/2503198/Afiches-de-la-Revolucion-Rusa.html>
- Afonso, J. (2012). Comunicação pessoal. 3 de outubro.
- Almeida, P. C. (2005). *Identidade e marca. Recursos estratégicos para a competitividade das organizações, na indústria portuguesa do calçado em particular.* Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.
- Alves, A. (2012). Comunicação pessoal. 10 de outubro.
- Alves, D. (2012). Comunicação pessoal. 18 de novembro.
- Anarchism.* (s.d.). Retirado em julho 21, 2012, de <http://anarchism.net/>
- Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto.* (2010). Norprint.
- Associação Portuguesa de Designers (s.d.). *História.* Retirado em outubro 4, 2012, de [http://apdesigners.org.pt/?page\\_id=98](http://apdesigners.org.pt/?page_id=98)
- Barbosa, C. (2009). Pré-impressão. *Manual prático de produção gráfica* (2a edição.). Principia.
- Barbosa, H, Calvera, A., & Branco, V. (2011). *The design of portuguese political poster: two politics, two discourses.* Retirado em maio 22, 2012 de <http://www.historiadeldisseny.org/congres/pdf/20>
- Barbosa, H. (2011). *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX.* Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro.
- Barbosa, H. (2012). Comunicação pessoal. 11 de outubro.
- Bártolo, J. (2008). *De regresso ao meu estúdio de design dos anos 80.* Reactor. Retirado em março 21, 2012, de [http://www.reactor-reactor.blogspot.pt/search/label/design português](http://www.reactor-reactor.blogspot.pt/search/label/design%20portugu%C3%AAs)

- Bártolo, J. (2009). *25 de Abril 1974*. Reactor. Retirado em outubro 10, 2012, de <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-dificil-imaginar-o-que-poderia-ser.html>
- Bártolo, J. (2012). A liberdade está a passar por aqui - o design português dos anos 70. in *Pli - Arte & Design*. 79-102.
- Bento de Jesus Caraça. (s.d.). Retirado em julho 23, 2012, de <http://cgtp.pt/bjc/biografia/biografia.htm>
- Branco, I. A. (2000). *A flor que deu o nome à revolução*. Retirado em julho 26, 2012, de <http://www.pcp.pt/avante/1378/7803m4.html>
- Brito, F. R. e J. M. B. de. (s.d.). *Dicionário da história do estado novo - Luta armada*. Retirado em maio 23, 2012, de [http://www.25abril.org/index.php?content=1&c1=2&c2=4&glossario=Luta Armada](http://www.25abril.org/index.php?content=1&c1=2&c2=4&glossario=Luta%20Armada)
- Camilo, E. (2004). *O cartaz partidário em Portugal (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Universidade da Beira Interior.
- Candeias, A. F. (2010a). Anos 70 em cartaz. *Anos 70, atravessar fronteiras* (pp. 179-183). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Candeias, A. F. (2010b). Fotografia, performance, imagem em movimento - os artistas e os novos meios em Portugal. *Anos 70, atravessar fronteiras* (pp. 33-39). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carvalho, A., & Cordeiro, I. (1994). Cartazes numa época de mudança. *A cor da revolução* (pp. 11-17). Lisboa.
- Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). Retirado em dezembro 21, 2012, de <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=59967&visual=2&langId=1>
- Centro de Documentação 25 de Abril | Universidade de Coimbra. (s.d.). Retirado em julho 30, 2012, de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>
- Centro de documentação: movimento operário e popular do Porto. (s.d.). Retirado em setembro 28, 2012, de <http://cdi.upp.pt/>
- Costa, O. da. (1994). A cor da revolução. *A cor da revolução* (pp. 10-11). Electa.
- Costa, J. (2011). *Design para os olhos - marca, cor, identidade, sinalética*. Dinalivro.

- Creative review - may 1968: a graphic uprising. (2008). in *Creative Review*. Retirado em maio 17, 2012, de <http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/may-1968-a-graphic-uprising>
- Cultural Revolution Campaigns (1966-1976). (s.d.). Retirado setembro 21, 2012, de <http://chinese posters.net/themes/cultural-revolution-campaigns.php>
- Cunha, I. F. (2003). *A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal*. Retirado em novembro, 12, 2012, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.pdf>
- Cunhal, Á. (2001). *As seis características fundamentais de um partido comunista*. Retirado em setembro, 18, 2012, de <http://www.dorl.pcp.pt/index.php/obras-alvaro-cunhal-menumarxismoleninismo-107/200-as-6-caracteristicas-fundamentais-de-um-partido-comunista>
- Dias, F. (2012). Comunicação pessoal. 12 de outubro.
- Factos 1960: zip-zip*. (s.d.). Retirado em outubro 2, 2012, de [http://www.rtp.pt/web/historiartp/1960/zip\\_zip.htm](http://www.rtp.pt/web/historiartp/1960/zip_zip.htm)
- Feo, K. (2007). *Sheila de Bretteville: designer, educator, feminist | notes on Design*. Retirado em maio 22, 2012, de <http://www.sessions.edu/notes-on-design/people/interviews/sheila-de-bretteville-designer-educator-feminist/>
- Fior, R. (1999). Grafismo global e local - Design gráfico em Portugal desde 1974. in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5
- Freitas, J. G. de A. (2009). *A Guerra dos Cartazes*. Lisboa: Lembabril.
- Guedes, N. (2001). *Os símbolos do partido socialista - o punho e a rosa: significados e evolução*.
- Heller, E. (2007). *A psicologia das cores*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Heller, S. (2001). Polemics and politics, american style. *Graphic design history* (pp. 272-281). Nova Iorque: Allworth Press.
- Heller, S. (2008). *Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state*. Londres: Phaidon Press Ltd.
- Henriques da Silva, R. (2010a). Os anos 70 depois do 25 de abril. *Anos 70, atravessar fronteiras* (pp. 27-31). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



Henriques da Silva, R. (2010b). Das “décadas” da história da arte aos “anos 70”. *Anos 70, atravessar fronteiras* (pp. 13-17). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

*Carlos Cruz: como nasceu o “pão com manteiga”*. (2010). Canal Q. Retirado em janeiro 8, 2013, de <http://videos.sapo.pt/h4WilNe7L4a4PO8Fhabw>

Instituto Camões (s.d.). *Anos 60*. Retirado em maio 23, 2012, de <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-60.html>

Instituto Camões (s.d.). *Anos 70*. Retirado em maio 23, 2012, de <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-70.html>

Janeiro, H., & Silva, I. (1988). *Cartazes de propaganda política do estado novo (1933-1949)*. Lisboa: Diglivro.

Jornal de Notícias (s.d.). Retirado em janeiro 31, 2013, de <http://www.jn.pt>

Joseph, P. E. (2009). The black power movement: a State of the field. *The journal of american history*.

Lichfield, J. (2008). Egalité! Liberté! Sexualité!: Paris, may 1968. *The Independent*. Retirado maio 18, 2012, de <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/egalit-libert-sexualit-paris-may-1968-784703.html>

Macedo, R. (2010). 1968-74 Renovação e continuidade. *Anos 70, atravessar fronteiras* (pp. 19-25). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

*Maio de 68* (s.d.). Infopédia. Retirado maio 17, 2012, de [http://www.infopedia.pt/\\$maio-de-68](http://www.infopedia.pt/$maio-de-68)

Marinho de Almeida, V. M. (2009). *O design em Portugal: um tempo e um modo - a institucionalização do design português entre 1959 e 1974*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes.

Mattoso, J. (Dir.). (1994). *História de Portugal, o estado novo*. Editorial Estampa.

McQuiston, L. (1993). *Graphic Agitation - Social and Political Graphics since the Sixties* (6a ed.). Londres: Phaidon Press Ltd.

MDM - Movimento Democrático de Mulheres (s.d.). Retirado em julho 20, 2012, de [http://www.mdm.org.pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=49&Itemid=29](http://www.mdm.org.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=49&Itemid=29)

Medina, J. (Ed.). (2004a). *História de Portugal - XVII. O Estado Novo (III)*. Edita Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda.

Medina, J. (Ed.). (2004b). *História de Portugal - XVIII. Portugal democrático (I)*. Edita Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda.

Mendonça, R. (2007). *O cartaz e a escola - um estudo centrado nos autores e no curso de design das belas artes do Porto*. Tese de doutoramento. Universidade do Porto.

Monteiro, N. (s.d.). *As origens da emancipação feminina em Portugal*. Retirado em julho 23, 2012, de [http://www.aph.pt/ex\\_assPropFeminina4.php](http://www.aph.pt/ex_assPropFeminina4.php)

Moura, M. (2012). *Moderação Moderada (com Update)*. Ressabiator. Retirado novembro em 21, 2012, de <http://ressabiator.wordpress.com/2012/08/25/moderacao-moderado/#more-7965>

MPLA (s.d.). Retirado em julho 18, 2012, de <http://www.mpla.ao/>

Nogueira, I. (2012). *Os 40 anos da “Documenta 5” (1972): Reflexo e reflexões sobre a arte portuguesa dos anos 70*. Arte Capital. Retirado em dezembro 20, 2012, de <http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=147>

Notícias, D. de (Ed.). (2004). *25 de abril, 30 anos, 100 cartazes*.

Nunes, J. (2012). Comunicação pessoal. 2 de outubro.

*Opera Mundi - Hoje na História: 1975 - MPLA proclama a independência de Angola* (s.d.). Retirado em julho 19, 2012, de <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/7513/hoje+na+historia+1975++mpla+proclama+a+independencia+de+angola.shtml>

Partido, C. (2011). *Criação do PCP e do Centro Comunista do Porto - a ação dos Comunistas do Porto durante a Clandestinidade*.

*Partido Ecologista “Os Verdes”* (s.d.). Retirado em julho 24, 2012, de <http://www.osverdes.pt/index.php>

Pereira, P. (Dir.). (1997). *História da arte portuguesa, vol. III*. Círculo de Leitores.

- Philippe, R. (1982). *Political graphics - art as a weapon*. Oxford: Phaidon Press Ltd.
- Pinto, A. C. (1999). O 25 de Abril e a democracia Portuguesa. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5.
- Praça, A. (1999). Quando o voto era a arma do povo - eleições para a Assembleia Constituinte 1975. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5.
- Primeiras eleições livres*. (1975). Decibel.
- Queirós, L. M. (2012). *José da Cruz Santos, um inventor de livros*. Retirado em julho 30, 2012, de <http://www.publico.pt/Cultura/jose-da-cruz-santos-um-inventor-de-livros-1540311?all=1>
- Rebelo, D. (s.d.). *As conquistas democráticas da mulher portuguesa*. Retirado em julho 26, 2012, de [http://www.25abril.org/a25abril/get\\_document.php?id=240](http://www.25abril.org/a25abril/get_document.php?id=240)
- Revoluções de 1848* (s.d.). Infopédia. Retirado em junho 26, 2012, de [http://www.infopedia.pt/\\$revolucoes-de-1848](http://www.infopedia.pt/$revolucoes-de-1848)
- Ribeiro, A. (2008). *Movimento estudantil português: Antes e depois do Maio de 68*. JPN. Retirado em setembro 28, 2012, de [http://jpn.c2com.up.pt/2008/05/02/movimento\\_estudantil\\_portugues\\_antes\\_e\\_depois\\_do\\_maio\\_de\\_68.html](http://jpn.c2com.up.pt/2008/05/02/movimento_estudantil_portugues_antes_e_depois_do_maio_de_68.html)
- Rioux, J.-P. (1978). *Cidades, fábricas, operários. A revolução industrial* (3a edição.). Dom Quixote.
- Robin, M.-M. (Ed.). (1999). *100 Fotos do Século - Grandes momentos históricos*. Itália: Evergreen.
- Rocha, L. (2012). Comunicação pessoal. 18 de outubro.
- Rosas, F. (s.d.). *Em tempos de mudança, a história do século XX*. Retirado em outubro 1, 2012, de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=Tc1321>
- RTP - Rádio e Televisão de Portugal (s.d.). Retirado em janeiro, 31, 2013, de <http://www.rtp.pt/homepage/>
- Santos, J. T. (2008). *A identidade nacional depois de Salazar*. Tese de Mestrado. Universidade do Porto.
- Santos, M. (2006). *O grafismo dos cartazes político-partidários em Portugal 1969-1980*. Tese de Mestrado. Universidade Técnica de Lisboa.

- Saraiva, J. H. (2004). *História de Portugal: A Terceira República - do 25 de Abril aos nossos dias*. Matosinhos: QuidNovi.
- SInBAD - Sistema Integrado para Bibliotecas e Arquivos Digitais. (s.d.). Retirado Maio 10, 2013, de <http://arquivo.sinbad.ua.pt/>
- Smith, G. (2008). *Oral History*. Retirado em fevereiro 27, 2012, de [http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/oral\\_history\\_3.html](http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/oral_history_3.html)
- Sousa, E. de. (1965). *Artes Gráficas, Veículo de Intimidade*. Retirado em julho 31, 2012, de <http://dad.fba.up.pt/investigacao/artes-graficas-veiculo-de-intimidade/>
- Sumares, A. (2009). *Vilar de Mouros - O Woodstock português*. RTP. Retirado setembro em 28, 2012, de <http://www.rtp.pt/radios/online/woodstock/index.php?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&post=129>
- The May-June 1968 revolt in France and its influence today* (s.d.). International Journal of Socialist Renewal. Retirado em maio 17, 2012, de <http://links.org.au/node/491>
- Time Magazine (s.d.). Retirado setembro 7, 2012, de <http://www.time.com/time/magazine>
- Valente, J. (1981). *Amândio Silva*. Retirado em agosto 1, 2012, de <http://busileme.blogspot.pt/2011/03/amandio-silva.html>
- Vieira, J. (2007). *Portugal século XX, crónica em imagens 1970-1980*. Bertrand Editora.
- Vieira, M. do C. (1996). *Quem foi Virgínia Moura*. Retirado em julho 23, 2012, de [http://corpopublico.wordpress.com/edicao-2008\\_09/turma-iii/mapa-gulliver/elementos-e-sistemas-de-comunicacao-urbana/quem-foi-virginia-moura/](http://corpopublico.wordpress.com/edicao-2008_09/turma-iii/mapa-gulliver/elementos-e-sistemas-de-comunicacao-urbana/quem-foi-virginia-moura/)
- Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Woman* (1792). (s.d.). Retirado em julho 23, 2012, de <http://history.hanover.edu/courses/excerpts/111wollstone.html>





## ÍNDICE DE IMAGENS

<b>FIGS. 1 e 2</b> Imagens tiradas durante a visita a João Nunes, onde se procedeu ao registo fotográfico dos seus cartazes e de algum material gráfico realizado pelo autor noutros suportes. O autor cedeu-nos todos os cartazes que recolhemos da sua autoria. Apesar de ter sido efectuado o registo fotográfico de todos os cartazes, grande parte deles foram levados para digitalizar na Universidade de Aveiro. (Fotografias por Adelaide Alves)	23
<b>FIGS. 3, 4, 5 e 6</b> As imagens aqui apresentadas foram feitas durante o registo fotográfico dos cartazes cedidos pela sede do PCP do Porto e pelo Professor Albano Pires. Todos os cartazes foram fotografados por Joana Alves Santos.	24
<b>FIG. 7 e 8</b> Os cartazes seleccionados do arquivo da Universidade de Aveiro foram retirados da base de dados que existe online. (Retirado de <a href="http://arquivo.sinbad.ua.pt">http://arquivo.sinbad.ua.pt</a> )	25
<b>FIGS. 9 e 10</b> Imagens que ilustram as revoltas encetadas pelos estudantes durante esta década. (Retirado de <a href="http://jpn.c2com.up.pt/2008/05/02/movimento_estudantil_portugues_antes_e_depois_do_maiio_de_68.html">http://jpn.c2com.up.pt/2008/05/02/movimento_estudantil_portugues_antes_e_depois_do_maiio_de_68.html</a> )	34
<b>FIG. 11</b> No seio da <i>École Nationale Supérieure des Beaux-Arts</i> , a manifestação de estudantes tomava forma no papel através do <i>Atelier Populaire</i> . As oficinas e estúdios de impressão foram ocupados e os cartazes começaram a surgir, impressos em técnicas de baixo custo assim como em grande número, como a serigrafia, litografia e <i>stencil</i> . “Sê jovem e cala-te” é um exemplar destes cartazes produzidos serigraficamente assim como da plasticidade e irreverência das mensagens que usavam. Neste cartazes existe um claro protesto ao governo conservador que pretendia “calar” vozes dissidentes. (Retirado de <a href="http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/may-1968-a-graphic-uprising">http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/may-1968-a-graphic-uprising</a> )	35
<b>FIGS. 12 e 13</b> Imagens do programa Zip-Zip. (Retirado de <a href="http://www.jn.pt">http://www.jn.pt</a> )	39
<b>FIGS. 14</b> A imagem retrata as pessoas e o ambiente que se vivia no festival. (Retirado de <a href="http://www.rtp.pt/radios/online/woodstock/index.php?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&amp;post=129">http://www.rtp.pt/radios/online/woodstock/index.php?k=Vilar-de-Mouros---O-Woodstock-portugues.rtp&amp;post=129</a> )	40
<b>FIG. 15</b> Imagem que retrata o ambiente em Woodstock e através da qual é possível ilustrar as semelhanças entre os dois festivais. (Retirado de <a href="http://www.jn.pt">http://www.jn.pt</a> )	40
<b>FIGS. 16 a 23</b> Fotografias do dia da Revolução de Abril na cidade do Porto. As fotografias refletem a euforia da vitória em vários pontos da cidade: Avenida do Aliados, Rua do Heroísmo e Ponte D. Luís. (Retirado de <a href="http://www.jn.pt">http://www.jn.pt</a> )	42
<b>FIG. 24</b> Gabriela e Nacib, os dois protagonistas da novela. (Retirado de <a href="http://wordpress.com">http://wordpress.com</a> )	44
<b>FIG. 25</b> Imagem do encerramento da edição de televisão. (Retirado de <a href="http://www.rtp.pt/homepage/">http://www.rtp.pt/homepage/</a> )	44

- FIG. 26** Carlos Lopes quando ganha a prova olímpica. (Retirado de <http://wordpress.com>) 45
- FIG. 27** Assinatura do tratado de adesão à CEE no claustro do Mosteiro dos Jerónimos. (Retirado de Saraiva, J. H. (2004). *História de Portugal: A Terceira República - do 25 de Abril aos nossos dias*. Matosinhos: QuidNovi.) 45
- FIG. 28** Armando Alves em 1971. (Retirado de *Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto*. (2010). Norprint.) 49
- FIGS. 29, 30, 31 e 32** Fotografias da exposição Alternativa Zero. (Retirado de <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=59967&visual=2&langId=1>) 50
- FIG. 33** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. 51
- FIG. 34** Esta imagem do 1º de Maio em Portugal ajuda a ter uma percepção de como os materiais gráficos eram usados neste período pós revolucionário: eles tornaram-se presença assídua na rua. (Retirado de Saraiva, J. H. (2004). *História de Portugal: A Terceira República - do 25 de Abril aos nossos dias*. Matosinhos: QuidNovi.) 53
- FIG. 35** Happening criado pelo Grupo Acre na Rua do Carmo, em Lisboa. Agosto, 1974. (Retirado de <http://maquinaespeculativa.blogspot.pt/2009/10/anos-70-atravesar-fronteiras.html>) 54
- FIG. 36** *A poesia está na rua*. Viera da Silva. 1974. Sendo um cartaz não-partidário, é uma prova da qualidade visual dos cartazes feitos em Portugal na altura. (Retirado de <http://arquivo.sinbad.ua.pt>) 54
- FIG. 37** MFA. Marcelino Vespeira. Cartaz desenvolvido para o Movimento das Forças Armadas onde é possível ver, pelo carácter icónico que este símbolo assumiu e ainda assume em relação ao período revolucionário, que a participação dos artistas ajudou e promoveu a dinamização não só cultural como visual. (Retirado de <http://arquivo.sinbad.ua.pt>) 54
- FIGS. 38 a 40** Estes três exemplos mostram a qualidade e variedade de *graffitis* e murais que se viam por toda a parte. Foi uma explosão de grafismos e palavras de ordem que se viram espalhar-se pelas paredes, como nunca antes Portugal tinha visto. A liberdade possibilitou esta nova forma de guerrilla que, segundo Umberto Eco, podemos apelidar de Guerrilla Semiológica. “Daí que o 25 de Abril se possa também traduzir num colectivo saltar o muro, no passar para o outro lado, o lado da liberdade. A partir de então, na história que pelo menos miticamente se inicia (e os símbolos não conhecem outro tempo senão o da mitologia), os muros passam a ser contemplados do lado de fora, do lado onde a proibição se apaga e a liberdade cresce.” (Aurélio, 1999). Os murais tornaram-se míticos, símbolos e testemunhos de uma força que desceu à rua. Os murais do PCTP / MRPP ficaram para sempre registados como os mais interessantes a nível visual, sendo muito expressivos, vigorosos e muito detalhados a nível técnico. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 56

<b>FIGS. 41 a 9</b> Os autocolantes foram também um suporte gráfico muito utilizado e eram muitas vezes representações dos próprios cartazes. (Cedidos por José Bártolo)	57
<b>FIG. 50</b> Régua para desenhar tipos de letra. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 51</b> Régua para desenhar elipses. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 52</b> Dispensador de tinta. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 53</b> Letras de decalque. (Retirado de <a href="http://www.chezvalgal.com/blog/index.php?2010/01/23/595-decadry-color">http://www.chezvalgal.com/blog/index.php?2010/01/23/595-decadry-color</a> )	59
<b>FIG. 54</b> Fixador. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 55</b> Máquina fotográfica Polaroid. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 56</b> Acu Arc. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 57</b> Compasso. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 58</b> Régua para desenhar curvas. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 59</b> X-acto. (Retirado de <a href="http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html">http://reactor-reactor.blogspot.pt/2009/04/e-difícil-imaginar-o-que-poderia-ser.html</a> )	59
<b>FIG. 60</b> <i>Dá mais força à liberdade</i> . Armando Alves. 1976. 48 x 62,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.	62
<b>FIG. 61</b> <i>Comício da Amizade R.D.A Portugal</i> . [s.i.] 1974. 49 x 69 cm. [s.i.]. PCP. (Retirado de <a href="http://arquivo.sinbad.ua.pt">http://arquivo.sinbad.ua.pt</a> )	62
<b>FIG. 62</b> <i>Morte ao fascismo!</i> [s.i.] 1975. 47 x 67 cm. [s.i.] UDP. (Retirado de <a href="http://arquivo.sinbad.ua.pt">http://arquivo.sinbad.ua.pt</a> )	62
<b>FIG. 63</b> <i>Portugal 25 abril 1974</i> . Sérgio Guimarães. 1974. 48 x 88 cm. Tipografia Anuário. (Retirado de <a href="http://arquivo.sinbad.ua.pt">http://arquivo.sinbad.ua.pt</a> )	62
<b>FIG. 64</b> <i>25 de Abril</i> . Sebastião Rodrigues. 1977. 68 x 48 cm. [s.i.]. (Retirado de <a href="http://arquivo.sinbad.ua.pt">http://arquivo.sinbad.ua.pt</a> )	62

- FIG. 65** *Alerta moradores de Arroios*. [s.i.] [s.d.] [s.i.]. (Retirado de <http://arquivo.sinbad.ua.pt>) 62
- FIG. 66** *Sentinela do Povo*. João Abel Manta. [s.d.]. 46 x 64 cm. [s.i.]. MFA. (Retirado de <http://arquivo.sinbad.ua.pt>) 62
- FIG. 67** *As ruas de Lisboa*. Ana Hatherly. 1977. Este é um dos quadros da série e é clara a relação que têm com a política, sendo que o símbolo do PSD é aquilo que imediatamente observamos. Mas observando mais atentamente é possível vislumbrar partes do símbolo da UDP, do símbolo do PCTP e várias outras partes de cartazes políticos. (Retirado de <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=59967&visual=2&langId=1>) 64
- FIG. 68** Diagrama cronológico. O diagrama ao lado apresentado foi aquele desenvolvido, e que se encontra também em anexo, com o fim de permitir entender o arquivo de cartazes a nível temporal. 72
- FIG. 69** Símbolo do PCP. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 70** Símbolo do MPLA. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 71** Símbolo do PAIGC. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 72** Símbolo do MDM. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 73** Símbolo do MDP/CDE. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 74** Símbolo do PS. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 75** Símbolo do CDS. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 76** Símbolo do PSD. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 77** Símbolo do MFA. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 78** Símbolo do UDP. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 79** Símbolo do PCTP/MRPP. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75

- FIG. 80** Símbolo da AD. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 81** Símbolo do PRD. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 75
- FIG. 82** *1º Encontro Nacional dos Trabalhadores Mineiros*. [s.i.]. Setembro 1980. 48 x 67 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto. 77
- FIG. 83** *1º Encontro dos Sindicatos de Pescadores*. [s.i.]. Abril 1979. 33,6 x 49,6 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto. 77
- FIG. 84** Álvaro Cunhal. O grande líder do partido foi Álvaro Cunhal, figura para sempre a ele associada e que devotou a sua vida a esta organização. Apesar dos 13 anos que esteve preso e das privações que o regime ditatorial lhe causou, nunca desistiu de acreditar num Portugal social e democrata. (Retirado de <http://wordpress.com>) 78
- FIG. 85** “A população do Porto manifesta-se em massa pelas nações unidas e pela democracia. Na Avenida dos Aliados, onde são os consulados dos Estados Unidos, Inglaterra, França e Brasil, fizeram-se grandes manifestações. Em frente da embaixada dos Estados Unidos 89 manifestantes guardaram dois minutos de silêncio em homenagem ao grande democrata Roosevelt, que lutou para que fosse banida de todo o mundo a praga fascista. Milhares e milhares de pessoas gritavam vivas às Nações Unidas, à URSS, à Liberdade, à Democracia. Uma manifestação, desfilando pelas ruas, foi passar em frente da sede da PIDE onde gritou em coro pela libertação dos presos políticos, pela extinção do Tarrafal e morras ao fascismo. Apareceram grandes dísticos em pano dizendo: Viva a Liberdade” Eleições Livres! Abaixo o fascismo! Por Portugal!” (Retirado de Partido, C. (2011). Criação do PCP e do Centro Comunista do Porto - a ação dos Comunistas do Porto durante a Clandestinidade.) 79
- FIG. 86** *Campanha dos 20 mil contos*. [s.i.]. 1980. 42,5 x 30,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto. 79
- FIG. 87** *56º Aniversário*. Armando Alves. Março 1977. 48 x 68 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto. 80
- FIG. 88** *Guimarães*. Armando Alves. Julho 1974. 65 x 98,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. 81
- FIG. 89** *57 anos*. Armando Alves. Março 1978. 41,4 x 30,6 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto. 81
- FIG. 90** *1º Comício Póvoa de Varzim*. [s.i.]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto. 81
- FIG. 91** *Comício do Partido Comunista Português*. [s.i.]. Agosto 1978. 47,3 x 68,7 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto. 81
- FIGS. 92 e 93** Estes dois excertos de dois dos cartazes acima apresentados demonstram como o mesmo tipo de manuseamento de tipografia era usado. O primeiro, remetendo a 81



um cartaz da autoria de Armando Alves e o outro, de Autor Desconhecido, refletem o uso de uma fonte muito semelhante, trabalhadas da mesma forma.

**FIG. 94** *Dá mais força à liberdade*. Armando Alves. 1976. 48 x 62,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. 82

**FIG. 95** *Grande comício*. Armando Alves. Março 1976. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto. 82

**FIG. 96** Através destas listas de cor vermelha e verde, a bandeira nacional revela-se e torna-se um elemento incontornável quando se refere este cartaz, que é reforçado pelo facto de o texto também ter sido colorido com as mesmas tonalidades. 82

**FIG. 97** *1º Comício Póvoa de Varzim*. [s.i.]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto. 85

**FIG. 98** Cartaz de propaganda Chinesa. (Retirado de <http://chinese-posters.net/themes/cultural-revolution-campaigns.php>) 85

**FIG. 99** *Álvaro Cunhal*. Fernando Dias. Março 1981. 49,4 x 69,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto. 85

**FIG. 100** Cartaz de propaganda Russa sobre o primeiro de Maio. (Retirado de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/2503198/Afiches-de-la-Revolucion-Rusa.html>) 85

**FIG. 101** *Eia, Avante!*. [s.i.]. Março 1981. 29 x 42,3 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto. 85

**FIG. 102** Cartaz de propaganda Russa. (Retirado de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/2503198/Afiches-de-la-Revolucion-Rusa.html>) 85

**FIG. 103** “Os quatro vintes”. (Retirado de *Armando Alves - Sobre o sentido de um trajecto*. (2010). Norprint.) 95

**FIG. 104** *A vontade popular*. Armando Alves. Abril 1974. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. MDP/CDE. Arquivo PCP Porto. 96

**FIG. 105** *Grande comício*. Armando Alves. Março 1976. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto. 96

**FIG. 106** *Os artistas e o PCP*. Armando Alves. Março 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto. 96

**FIGS. 107 e 108** Surgindo primeiramente em caixa alta na capa da revista norte-americana *Avant Garde*, em 1967, esta tipografia foi aí apresentada pela primeira vez. O autor, Herb Lubalin, usa-a de novo em 1970, redesenhando-a de forma a incluir caracteres de caixa-baixa. Na primeira imagem podemos ver, então, a capa da revista. Na segunda imagem vemos um cartaz de Alves em que ele usa a mesma tipografia. 97

<b>FIG. 109</b> <i>Independência PAIGC</i> . Armando Alves. Julho 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.	98
<b>FIG. 110</b> <i>Cantar Adriano</i> . Armando Alves. Abril 1986. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. Arquivo Rocha Artes Gráficas.	98
<b>FIG. 111</b> <i>Viva a Rainha Isabel</i> . Armando Alves. Março 1985. 67 x 97,5 cm. Inova Artes Gráficas. (Retirado de Mendonça, R. (2007). O cartaz e a escola - um estudo centrado nos autores e no curso de design das belas artes do Porto. Tese de doutoramento. Universidade do Porto.)	98
<b>FIGS. 112 e 113</b> Salvo conduto e Guia de Marcha de João Nunes em Angola, confirmando o seu estatuto de fotógrafo e cartazista neste país. (Cedidas por João Nuno)	99
<b>FIG. 114</b> <i>Por uma escola aberta</i> . João Nunes. Maio de 1977. Cartaz não partidário.	100
<b>FIGS. 115 e 116</b> Nestes dois exemplos vemos como a fotografia é usada como elemento principal e definidor dos cartazes. A fotografia aqui apresentada foi cedida por João Nunes.	101
<b>FIG. 117</b> Fotografia cedida por João Nunes (imagem de fundo)	103
<b>FIG. 118</b> <i>Nós somos um movimento progressista</i> . João Nunes. [s.d]. 44,3 x 58 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.	103
<b>FIG. 119</b> <i>Liberdade</i> . João Nunes. [s.d]. [s.i]. Arquivo João Nunes.	103
<b>FIG. 200</b> <i>A certeza de que as praias são para todos!</i> . João Nunes. 1982. 45,3 x 68,3 cm. [s.i]. CDS. Arquivo João Nunes.	103
<b>FIG. 201</b> <i>Fascismo Miséria e Terror</i> . Isolino Vaz. 1974. 30 x 45,5. [s.i]. MDP/CDE. Arquivo Universidade de Aveiro.	105
<b>FIG. 202</b> Diagrama cromático.	108
<b>FIG. 203</b> <i>Louis XVI</i> . Autor desconhecido. 1792. Gravura. (Retirado de <a href="http://wordpress.com">http://wordpress.com</a> )	111
<b>FIG. 204</b> <i>La liberté guidant le peuple</i> (a liberdade guiando o povo). Eugène Delacroix. 1831. 260 x 325 cm. Óleo sobre tela. (Retirado de <a href="http://wordpress.com">http://wordpress.com</a> )	111
<b>FIG. 205</b> <i>Beat the whites with the red wedge</i> . (combater os brancos com o triângulo vermelho). El Lissitzky. 1919. Litografia. (Retirado de Heller, S. (2008). Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state. Londres: Phaidon Press Ltd.)	112
<b>FIG. 206</b> Bandeira Nazi, com o seu principal símbolo: a suástica. (Retirado de Heller, S. (2008). Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state. Londres: Phaidon Press Ltd.)	112

- FIG. 207** *59 anos de luta*. [s.i]. 1980. 47,8 x 66,6 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto. 112
- FIG. 208** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. 113
- FIG. 209** *Deixem-nos preencher o plano de grandes obras*. Gustav Klucis. 1930. (Retirado de Heller, S. (2008). *Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state*. Londres: Phaidon Press Ltd.) 113
- FIG. 210** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. (excerto) 114
- FIG. 211** *Deixem-nos preencher o plano de grandes obras*. Gustav Klucis. 1930. (excerto) (Retirado de Heller, S. (2008). *Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state*. Londres: Phaidon Press Ltd.) 114
- FIG. 212** *Povo Unido*. Hermínio Bastos. Março 1983. 47,8 x 69,4 cm. [s.i]. APU. Arquivo PCP Porto. 114
- FIG. 213** Símbolo anarquista defendido por Proudhon. (Retirado de Anarchism. (s.d.). Retirado em julho 21, 2012, de <http://anarchism.net/>) 116
- FIG. 214** Um outro símbolo anarquista, a bandeira preta. (Retirado de Anarchism. (s.d.). Retirado em julho 21, 2012, de <http://anarchism.net/>) 116
- FIG. 215** Uma fotografia dos “Camisas Negras”. (Retirado de Heller, S. (2008). *Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state*. Londres: Phaidon Press Ltd.) 116
- FIG. 216** *Nós somos um movimento progressista*. João Nunes. [s.d]. 44,3 x 58 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. 117
- FIG. 217** *Ponte para o futuro*. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes. 117
- FIG. 218** *Lutar pela liberdade dos antifascistas*. João Nunes. Junho 1980. 34 x 48 cm. [s.i]. Arquivo João Nunes. 118
- FIG. 219** *35º Aniversário da vitória sobre o Nazifascismo*. [s.i]. 1981. 33 x 49,6 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto. 118
- FIG. 220** *Homenagem a Bento de Jesus Caraça*. [s.i]. Novembro 1978. 31 x 42,3 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto. 118
- FIG. 221** Bandeira Francesa nos dias de hoje. (Retirado de <http://wordpress.com>) 119
- FIG. 222** Símbolo do Partido Popular Monárquico. (Retirado de <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=HomePage>) 119

- FIG. 223** Bandeira Nacional associada à monarquia e que era a oficial do nosso país quando vivíamos sob o regime monárquico. (Retirado de <http://wordpress.com>) 119
- FIG. 224** Capa da revista Time onde é possível compreender como o azul era a cor de eleição do Partido Conservador Inglês chefiado por Margaret Thatcher. (Retirado de <http://www.time.com/time/magazine>) 119
- FIG. 225** Nesta notícia podemos ver como funcionava a marcação a “lápiz azul”. As palavras “entusiásticas” e “simpatia” foram retiradas provavelmente por darem a entender que o povo tinha ficado entusiasmado e contente com a volta do General Humberto Delgado (importante militar no derrube do regime) a Lisboa. (Retirado de <http://wordpress.com>) 120
- FIG. 226** Bandeira da ONU. (Retirado de <http://wordpress.com>) 120
- FIG. 227** *Campanha dos 20 mil contos*. [s.i]. 1980. 42,5 x 30,5 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto. 121
- FIG. 228** *Comício de amizade*. Armando Alves. Junho 1975. 48 x 67 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. 121
- FIG. 229** *O futuro tem uma história*. [s.i]. [s.d]. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. JC. Arquivo Rocha Artes Gráficas. 121
- FIG. 230** *Dearest art collector* (querido colecionador de arte). Guerrilla Girls. 1986. Grupo fundado em 1985, desenvolveram todo o seu trabalho gráfico e artístico lutando contra o sexismo e promovendo a igualdade de género. (Retirado de McQuiston, L. (1993). *Graphic Agitation - Social and Political Graphics since the Sixties* (6a ed.). Londres: Phaidon Press Ltd.) 122
- FIG. 231** Símbolo inicialmente associado ao movimento homossexual. (Retirado de <http://wordpress.com>) 122
- FIG. 232** Virgínia Moura a celebrar o 25 de Abril de 1974 na cidade do Porto. 123
- FIG. 233** *Homenagem Nacional a Virgínia Moura*. Armando Alves. Junho 1983. 42 x 67,6 cm. [s.i]. MDM. Arquivo PCP Porto. 123
- FIG. 234** *Maria de Lourdes Pintasilgo*. [s.i]. Julho 1980. 48,5 x 69,2 cm. [s.i]. Arquivo Rocha Artes Gráficas. 123
- FIG. 235** Bandeira Italiana nos dias de hoje. (Retirado de <http://wordpress.com>) 124
- FIG. 236** *Unidas pela defesa dos nossos direitos*. [s.i]. Fevereiro 1981. 29 x 42,1 cm. [s.i]. MDM. Arquivo PCP Porto. 124
- FIG. 237** *Eia, Avante!*. [s.i]. Março 1981. 29 x 42,3 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto. 126

- FIG. 238** *1º Comício Póvoa de Varzim*. [s.i.]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto. 126
- FIG. 239** *Abaixo com os imperialistas Americanos e viva os Revesionistas Russos*. Cartaz de propaganda Chinesa. (Retirado de <http://chinese posters.net/themes/cultural-revolution-campaigns.php>) 126
- FIG. 240** *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos*. [s.i.]. 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto. 128
- FIG. 241** *Rui Gomes está preso*. [s.i.]. [s.d.]. 32,5 x 45 cm. [s.i.]. Arquivo Universidade de Aveiro. 129
- FIG. 242** *Portugal emigrante*. Armando Alves. Agosto 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. 128
- FIG. 243** *Bandeira Nacional Portuguesa*. (Retirado de <http://wordpress.com>) 130
- FIG. 244** *Dia Internacional da Mulher*. Armando Alves. 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. 131
- FIG. 245** *A vontade popular*. Armando Alves. Abril 1974. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. MDP/CDE. Arquivo PCP Porto. 132
- FIG. 246** *Dia da limpeza*. [s.i.]. Maio 1985. 32 x 48. [s.i.]. Arquivo PCP Porto. 133
- FIG. 247** *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos*. [s.i.]. 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto. 133
- FIG. 248** *Dia da limpeza*. [s.i.]. Maio 1985. 32 x 48. [s.i.]. Arquivo PCP Porto. (excerto) 134
- FIG. 249** *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos*. [s.i.]. 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto. (excerto) 134
- FIG. 250** *1º de Maio 76*. Armando Alves. Maio 1976. 44,9 x 67,1 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto. 135
- FIG. 251** Cartaz de propaganda da URSS de Estaline. (Retirado de Heller, S. (2008). *Iron Fists - branding the 20th-century totalitarian state*. Londres: Phaidon Press Ltd.) 135
- FIG. 252** *1º de Maio 76*. Armando Alves. Maio 1976. 44,9 x 67,1 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto. (excerto) 135
- FIG. 253** *Fotogradia da Comuna de Paris*. (Retirado de <http://wordpress.com>) 135
- FIG. 254** Usando o símbolo feminino e o punho cerrado, o símbolo do Movimento de Libertação Feminina resulta num símbolo carregado de ideologia e muito forte a nível visual. (Retirado de McQuiston, L. (1993). *Graphic Agitation - Social and Political Graphics since the Sixties* (6a ed.). Londres: Phaidon Press Ltd.) 136



- FIG. 255** *A luta continua*. Nas revoltas de Maio de 68, e segundo Liz McQuiston “O derradeiro objectivo era a rejeição da cultura burguesa e o desenvolvimento de uma cultura popular ao serviço das pessoas.” (1993, p. 54, tradução livre). (Retirado de <http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/may-1968-a-graphic-uprising>) 136
- FIG. 256** O punho negro cerrado é o símbolo do “Poder Negro”. (Retirado de McQuiston, L. (1993). *Graphic Agitation - Social and Political Graphics since the Sixties* (6a ed.). Londres: Phaidon Press Ltd.) 137
- FIG. 257** Tommie Smith e John Carlos no pódio durante o hino americano. Fotografia de John Dominis. (Retirado de Robin, M.-M. (Ed.). (1999). *100 Fotos do Século - Grandes momentos históricos*. Itália: Evergreen.) 137
- FIG. 258** *Lo MPLA eyovo liocili*. João Nunes. [s.d]. 30 x 41,8 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. 138
- FIG. 259** *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes. 138
- FIG. 260** *Povo MFA*. Armando Alves. 1975. [s.i]. MFA. 139
- FIG. 261** *Ponte para o futuro*. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes. 139
- FIG. 262** *Comício do grito do povo*. [s.i]. [s.d]. [s.i]. PCTP-ML. Arquivo Universidade de Aveiro. 140
- FIG. 263** *Levantem mais alto a bandeira de Marx, Engels, Lenin e Estaline!* 1933. Gustav Klucis. Cartaz de propaganda soviética. (Retirado de <http://wordpress.com>) 140
- FIG. 264** Jane Rose Kashmir, aqui fotografada por Marc Riboud, “tinha 17 anos quando se tornou o símbolo do *flower power*” (Robin, 1999, p. 48). (Retirado de Robin, M.-M. (Ed.). (1999). *100 Fotos do Século - Grandes momentos históricos*. Itália: Evergreen.) 141
- FIG. 265** Popular a colocar um cravo na lapela de um militar, na Revolução de Abril. (Retirado de Medina, J. (Ed.). (2004b). *História de Portugal - XVIII. Portugal democrático (I)*. Edita Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda. 141
- FIG. 266** Fotografia de Celeste Caeiro. (Retirado de <http://wordpress.com>) 141
- FIG. 267** *Abril Vencerá*. [s.i]. Junho 1980. 47 x 67 cm. [s.i]. PCP. Arquivo Universidade de Aveiro. 142
- FIG. 268** *Dia da Liberdade*. [s.i]. Abril 1981. 35,2 x 55,4 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto. 142
- FIG. 269** Cartaz de “Lições de Salazar”. (Retirado de Santos, M. (2006). *O grafismo dos cartazes político-partidários em Portugal 1969-1980*. Tese de Mestrado. Universidade Técnica de Lisboa.) 144

- FIG. 270** *Fascismo Miséria e Terror*. Isolino Vaz. 1974. 30 x 45,5. [s.i]. MDP/CDE. Arquivo Universidade de Aveiro. 144
- FIG. 271** *O Porto em festa*. Armando Alves. Julho 1985. 48 x 69,4 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto. 146
- FIG. 272** *Homenagem a Bento de Jesus Caraça*. [s.i]. Novembro 1978. 31 x 42,3 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto. 146
- FIG. 273** *Homenagem Nacional a Virgínia Moura*. Armando Alves. Junho 1983. 42 x 67,6 cm. [s.i]. MDM. Arquivo PCP Porto. 146
- FIG. 274** *Ponte para o futuro*. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes. 147
- FIG. 275** *A rádio da cidade*. [s.i]. Agosto 1986. 43 x 61 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto. 148
- FIG. 276** *A certeza de que as praias são para todos!*. João Nunes. 1982. 45,3 x 68,3 cm. [s.i]. CDS. Arquivo João Nunes. 148
- FIG. 277** *Festas de S. João*. Armando Alves. Junho 1983. 66,5 x 95,9 cm. Inova Artes Gráficas. Arquivo PCP Porto. 148

## ÍNDICE DE SIGLAS

AD – Aliança Democrática  
APU – Aliança Povo Unido  
ARA – Ação Revolucionária Armada  
AR.CO – Centro de Arte & Comunicação Visual  
BR – Brigada Armada  
CARP – Comité de Apoio à Reconstrução do Partido  
CCR – Comités Comunistas Revolucionários  
CDS – Centro Democrático Social  
CEE – Comunidade Económica Europeia  
CGTP – Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses  
CMYK - Cyan, Magenta, Yellow, Black  
ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto  
EUA – Estados Unidos da América  
FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola  
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian  
GNR – Guarda Nacional Republicana  
IADE – Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing  
INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial  
JSN - Junta de Salvação Nacional  
JCP - Juventude Comunista Portuguesa  
LUAR - Liga de Unidade e Ação Revolucionária  
MAN – Movimento de Ação Nacional  
MARN - Movimento de Agricultores e Rendeiros do Norte  
MDM – Movimento Democrático das Mulheres  
MDP/CDE – Movimento Democrático Português - Comissão Democrática Eleitoral  
MFA – Movimento das Forças Armadas  
MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis  
MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola  
MRPP - Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado  
ONU – Organização das Nações Unidas  
PAICG - Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde  
PCP - Partido Comunista Português  
PCTP - Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses  
PCTP-ML - Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses - Marxista Leninista  
PCTP/MRPP - Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses / Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado  
PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado  
PNR – Partido Nacional Renovador  
PPD – Partido Popular Democrata  
PRD – Partido Renovador Democrático  
PREC – Processo revolucionário em curso  
PRP - Partido Revolucionário do Proletariado  
PS – Partido Socialista  
PSD – Partido Social Democrata  
RDA - República Democrática Alemã  
RTP – Rádio e Televisão de Portugal

S.D. – Sem data

S.I. – Sem Informação

SinBAD – Sistema Integrado para Bibliotecas e Arquivos Digitais

SNI - Secretariado Nacional de Informação

SPD - Partido Social Democrata Alemão

SPN - Secretariado de Propaganda Nacional

SS – Schutzstaffel (Tropa de Proteção)

UE – União Europeia

UEC – União dos Estudantes Comunistas

UDP – União Democrática Popular

UJC - União da Juventude Comunista

UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola

UR – Unidade Revolucionária

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas







# ANEXOS

---

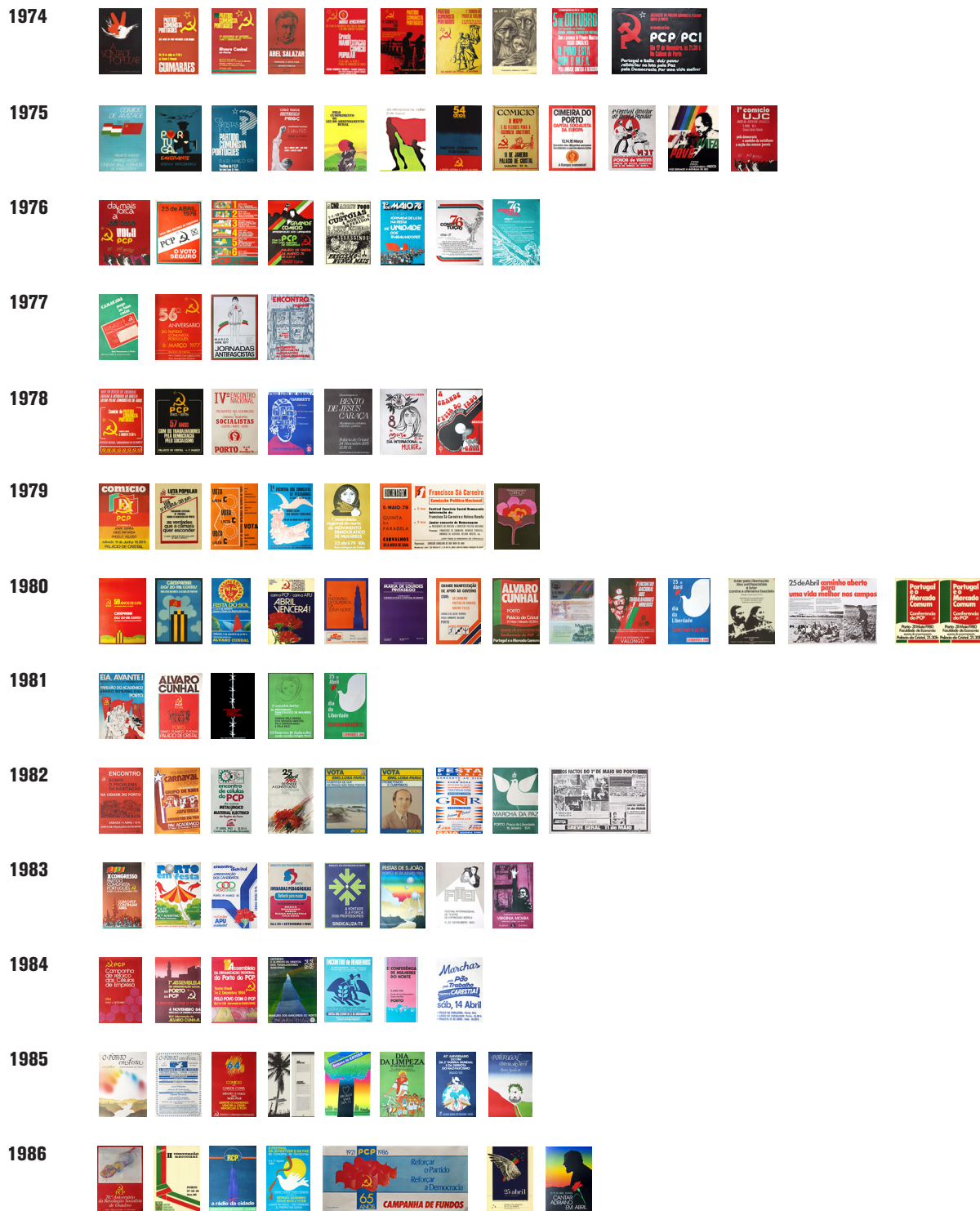


# **ANEXO 1**

## **DIAGRAMAS DE APOIO À ANÁLISE**

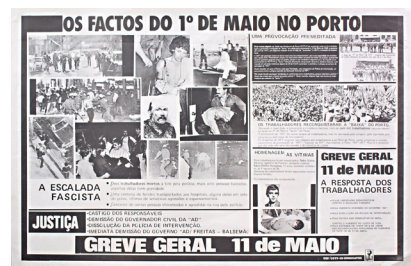
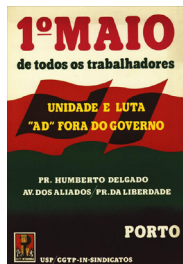
# 1. CRONOLOGIA



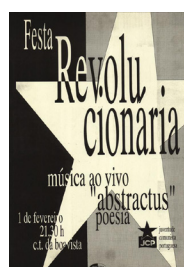
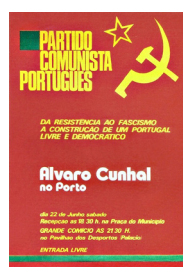


## **2. AS ORGANIZAÇÕES POLÍTICAS E OS CARTAZES**

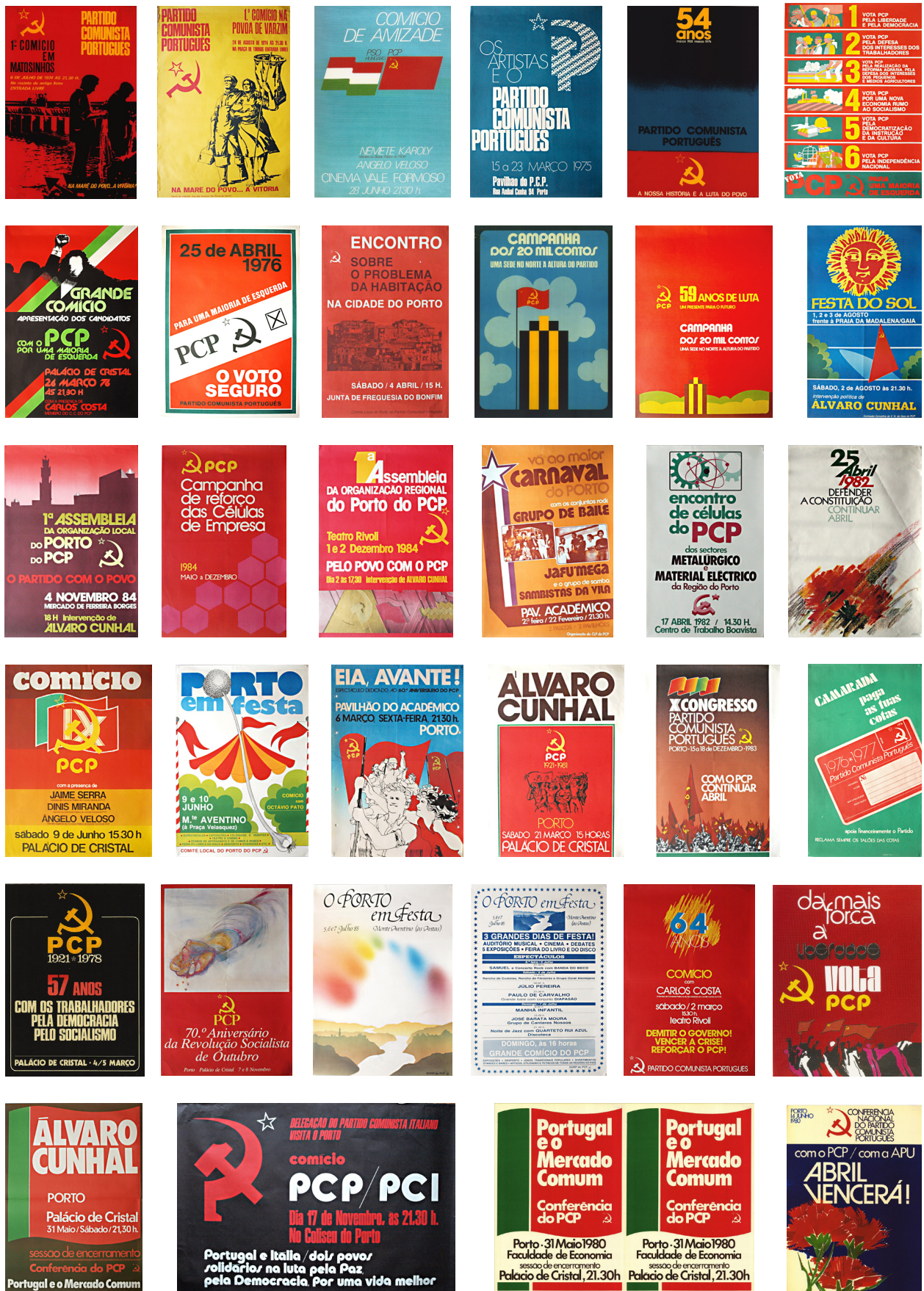
## Os Sindicatos



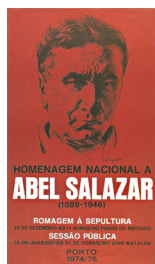
## PCP - Partido Comunista Português



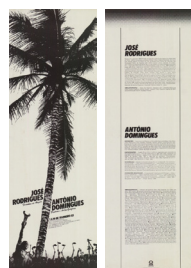
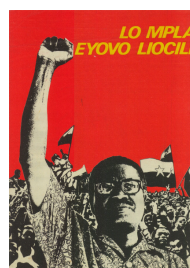
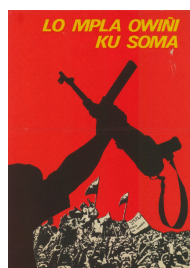
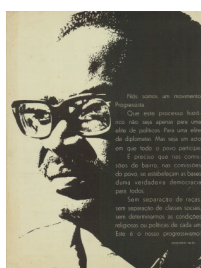








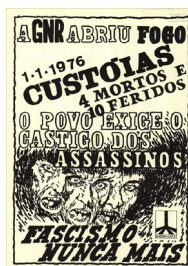
## MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola



## PAIGC - Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde





**MDM - Movimento Democrático das Mulheres****MDP/CDE - Movimento Democrático Português****PS - Partido Socialista****CDS - Centro Democrático Social**

## PSD - Partido Social Democrata



## MFA - Movimento das Forças Armadas



## UDP - União Democrática Popular



## PCTP/MRPP - Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses / Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado



## AD - Aliança Democrática



## PRD - Partido Renovador Democrático





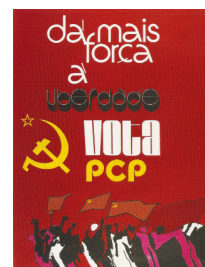
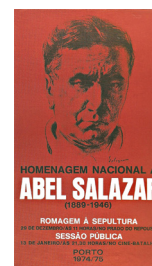
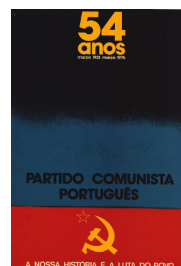
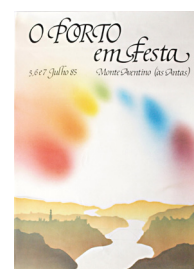
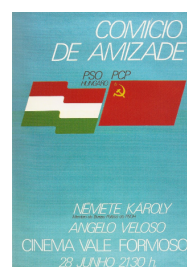
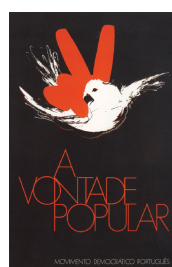
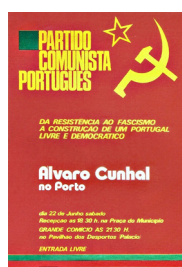
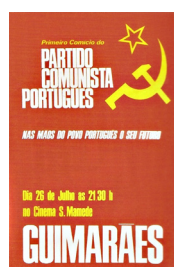
### **3. A QUESTÃO DA AUTORIA**



## Isolino Vaz



## Armando Alves

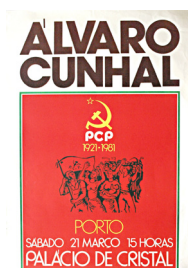




## João Machado



## Fernando Dias

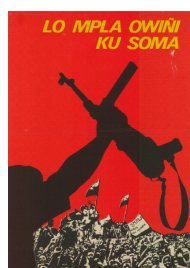
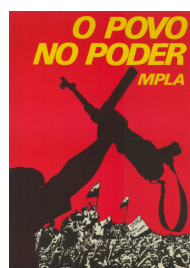
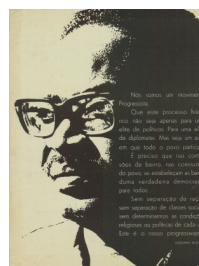
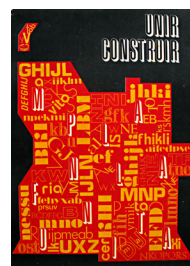
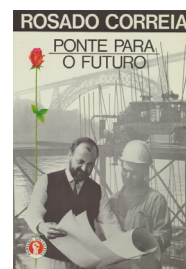
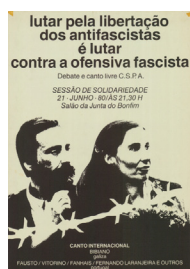


## Jaime Azinheira





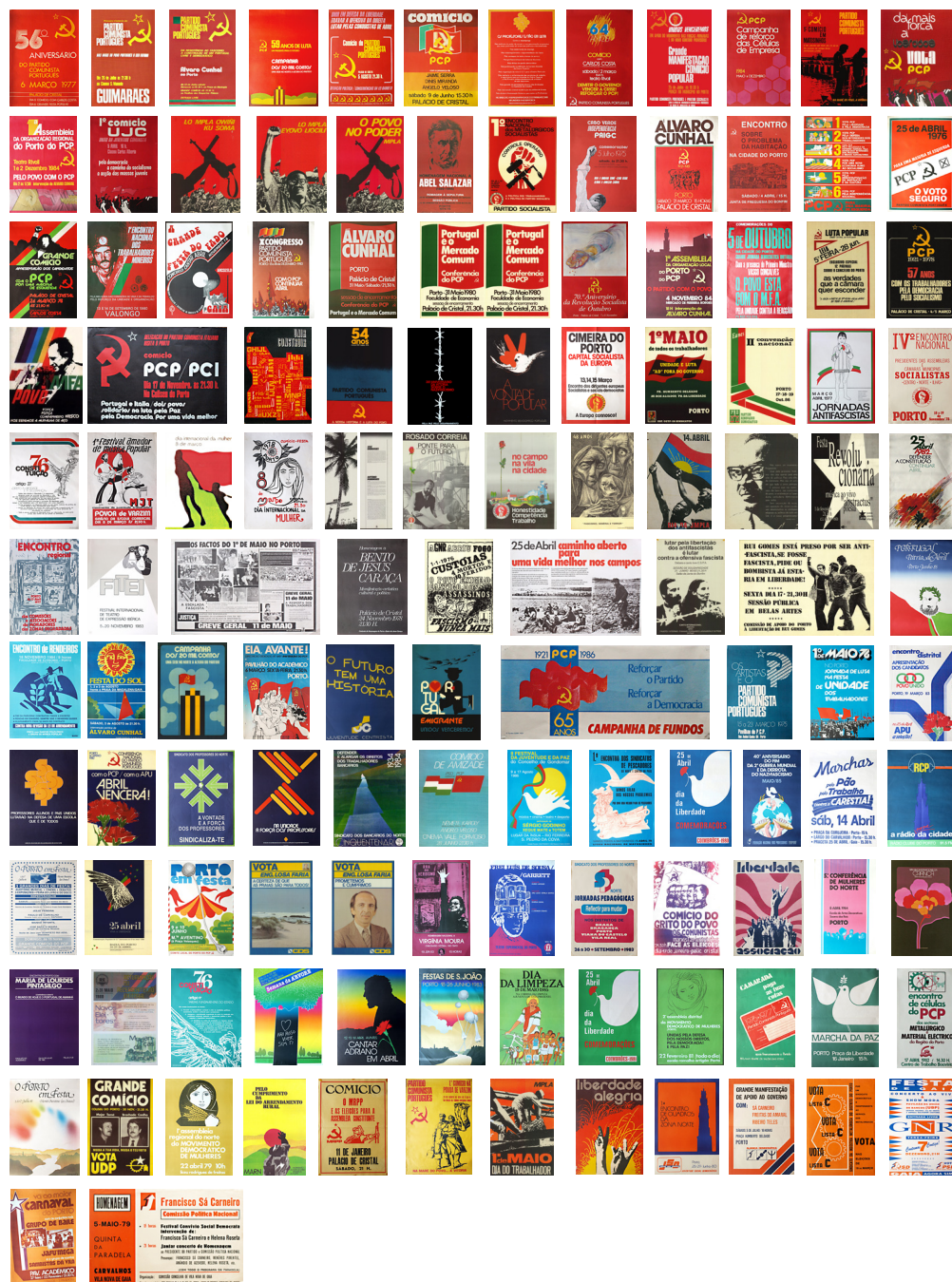
## João Nunes



## Hermínio Bastos



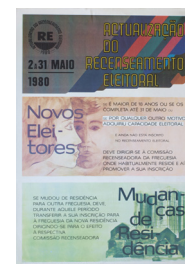
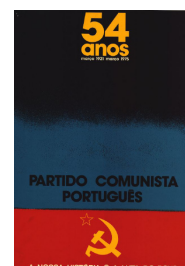
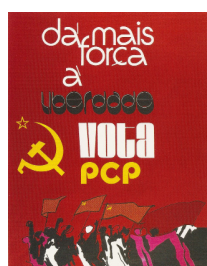
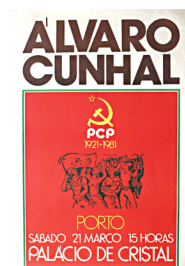
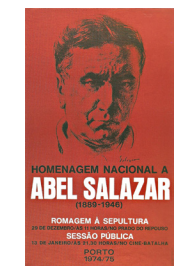
## **4. O USO DA COR NOS CARTAZES**





## **5. A IMAGÉTICA: ILUSTRAÇÃO, FOTOGRAFIA E TIPOGRAFIA**

## Predominância da ilustração











## A fotografia







### Cartazes de cariz tipográfico







## 6. OS SÍMBOLOS E A REVOLUÇÃO

## Bandeira Nacional



## O Povo como símbolo de luta





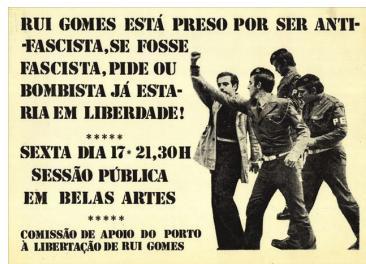
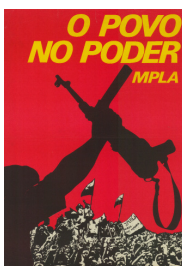
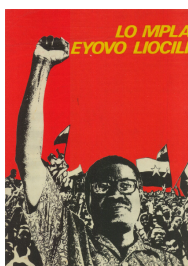
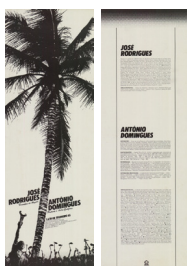


### A bandeira partidária

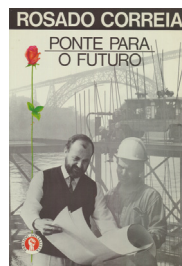




## O punho erguido



## Os líderes e o povo





## O cravo como símbolo de liberdade



## A emancipação política da mulher





## **7. A CIDADE DO PORTO**







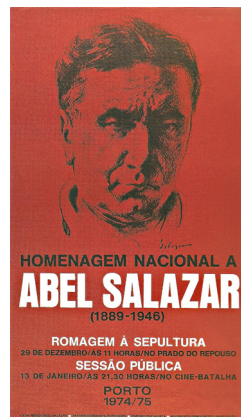
# **ANEXO 2**

## **ARQUIVO DOS CARTAZES RECOLHIDOS**

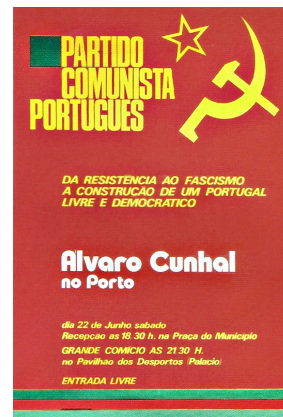
1



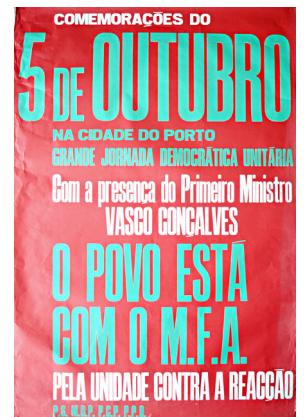
2



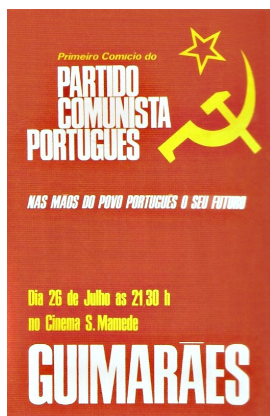
3



4



5



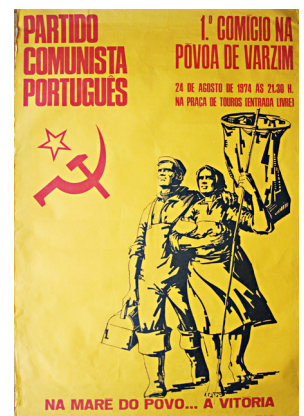
6



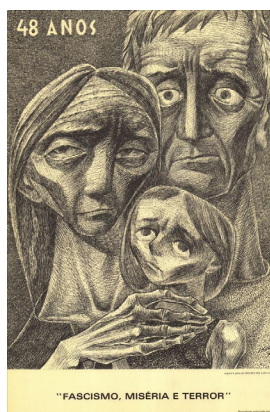
7



8



9



10

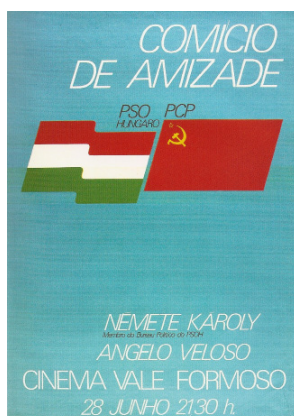


11





12



13



14



15



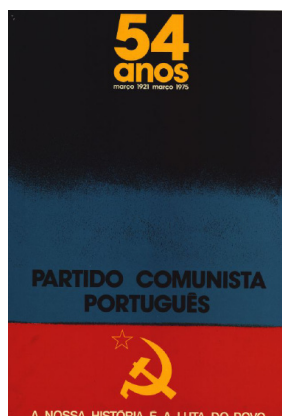
16



17



18



19



20



21



22



23





24



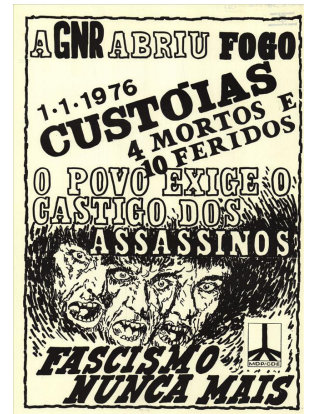
25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35





36



37



38



39



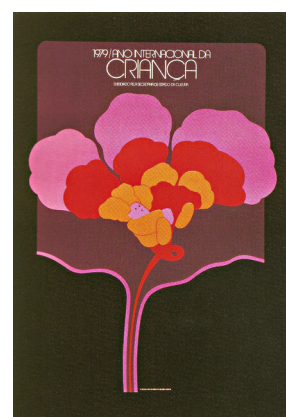
40



41



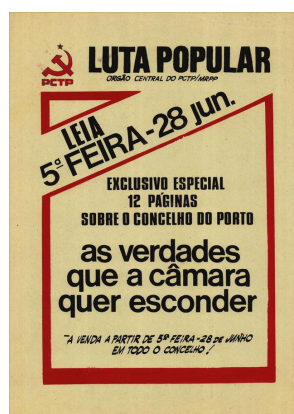
42



43



44



45



46





47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



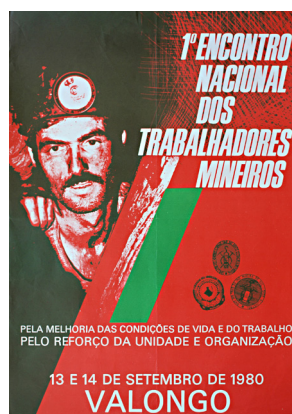
57



58



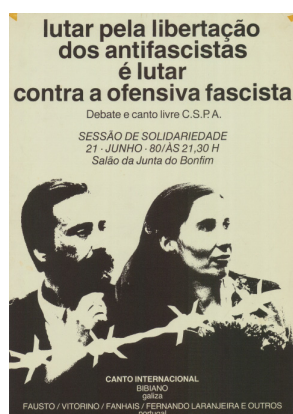
59



60



61



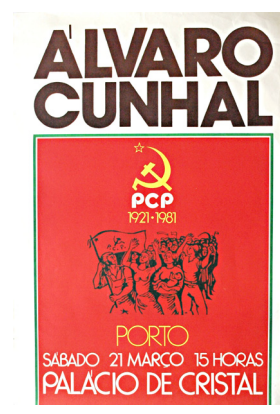
62



63



64



65



66



67



68





69



70



71



72



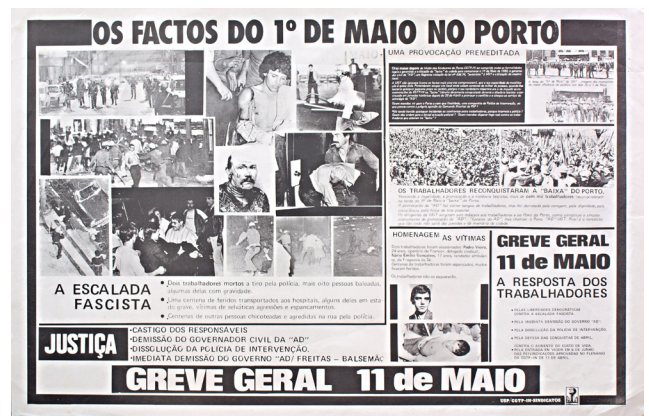
73



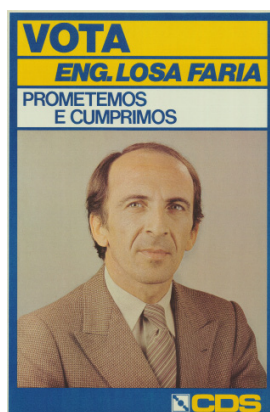
74



75



76



77



78



79





80



81



82



83



84



85



86



87



88



89



90



91





92



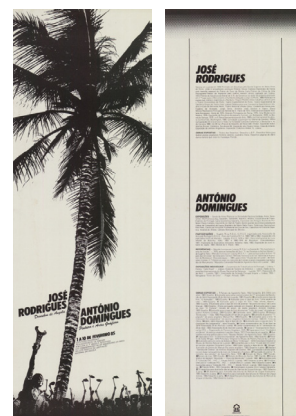
93



94



95



96



97



98



99



100



101



102



103





104



105



106



107



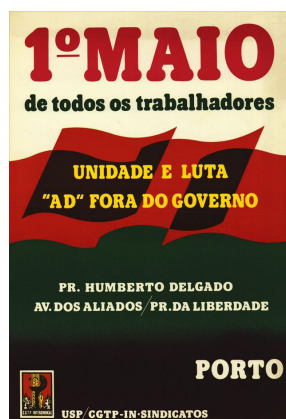
108



109



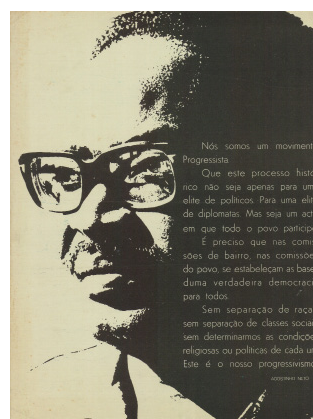
110



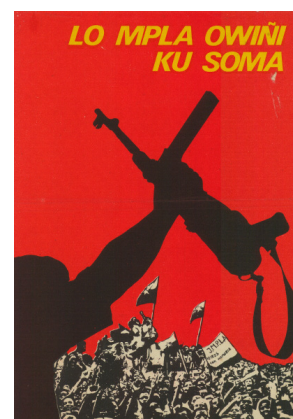
111



112



113

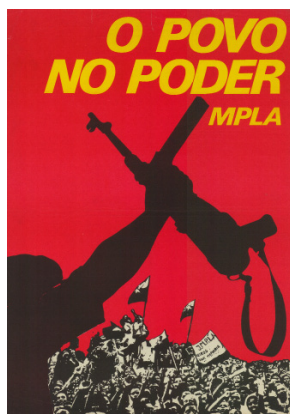




114



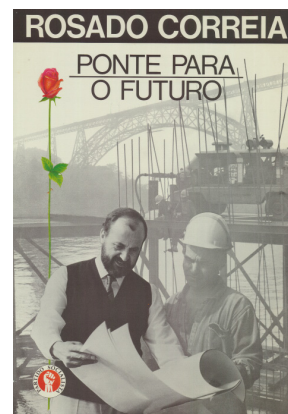
115



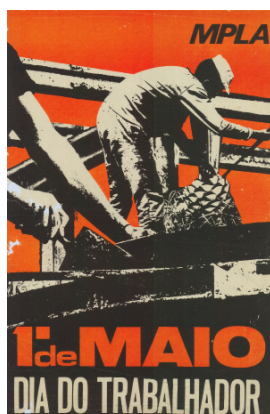
116



117



118



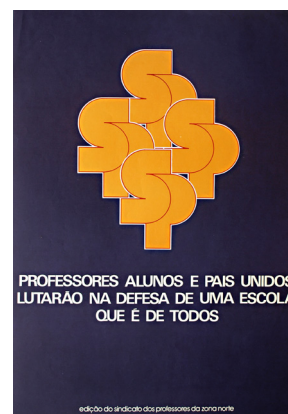
119



120



121



122



123



124



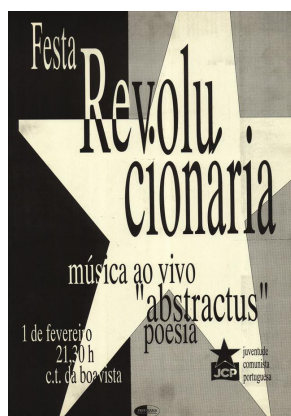
125



126



127





1. *A vontade popular*. Armando Alves. Abril 1974. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. MDP/CDE. Arquivo PCP Porto.
2. *Abel Salazar*. Armando Alves. Dezembro 1974. 40 x 69 cm. Simão Guimarães, Filhos, LDA. PCP.
3. *Álvaro Cunhal no Porto*. Armando Alves. Junho 1974. 68 x 98,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.
4. *5 de Outubro*. Outubro 1974. 68 x 98,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.
5. *Guimarães*. Armando Alves. Julho 1974. 65 x 98,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.
6. *Grande Manifestação Comício Popular*. Armando Alves. Julho 1974. 66 x 99,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.
7. *1º Comício em Matosinhos*. Armando Alves. Julho 1974. 32,5 x 47 cm. [s.i]. PCP. Arquivo Universidade de Aveiro.
8. *1º Comício Póvoa de Varzim*. [s.i]. Agosto 1974. 68,8 x 99,1 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.
9. *Fascismo Miséria e Terror*. Isolino Vaz. 1974. 30 x 45,5. [s.i]. MDP/CDE. Arquivo Universidade de Aveiro.
10. *PCP / PCI*. Armando Alves. Novembro 1974. 98,5 x 68,8 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.
11. *1º comício UJC*. [s.i]. Abril 1975. 69,9 x 48,8 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.
12. *Comício de amizade*. Armando Alves. Junho 1975. 48 x 67 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.
13. *Portugal emigrante*. Armando Alves. Agosto 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas.
14. *Os artistas e o PCP*. Armando Alves. Março 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.
15. *Independência PAIGC*. Armando Alves. Julho 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.
16. *Pelo cumprimento da lei do arrendamento rural*. Armando Alves. 1975. 27,5 x 42,5 cm. [s.i]. MARN.
17. *Dia Internacional da Mulher*. Armando Alves. 1975. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas.
18. *54 anos*. 1975. Armando Alves. 47 x 68 cm. Trama Artes Gráficas. PCP.
19. *O MRPP e as eleições para a assembleia constituinte*. [s.i]. Janeiro 1975. 42,5 x 60, 3 cm. [s.i]. MRPP. Arquivo Albano Pires.
20. *Cimeira do Porto*. [s.i]. Março 1975. 58 x 83 cm. Lito-Maia. PS. Arquivo Albano Pires.
21. *1º Festival Amador de Música Popular*. [s.i]. Março 1975. 32,5 x 45 cm. [s.i]. MJT. Arquivo PCP Porto.
22. *Povo MFA*. Armando Alves. 1975. [s.i]. MFA.
23. *Dá mais força à liberdade*. Armando Alves. 1976. 48 x 62,5 cm. Inova Artes Gráficas. PCP.
24. *O voto seguro*. [s.i]. Abril 1976. 49,4 cm x 78,7 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
25. *Para uma maioria de esquerda*. [s.i]. 1976. 47,1 x 66,5 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
26. *Grande comício*. Armando Alves. Março 1976. 48 x 68 cm. Inova Artes Gráficas. PCP. Arquivo PCP Porto.
27. *A GNR abriu fogo*. [s.i]. Janeiro 1976. 41,5 x 29,5 cm. [s.i]. MDP/CDE. Arquivo Universidade de Aveiro.
28. *1º de Maio 76*. Armando Alves. Maio 1976. 44,9 x 67,1 cm. [s.i]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
29. *Artigo 27º*. [s.i]. 1976. 50,1 x 70 cm. Oficinas Gráficas da Secretaria de Estado da Comunicação Social. Arquivo PCP Porto.
30. *Artigo 9º*. [s.i]. 1976. 50,1 x 70 cm. Oficinas Gráficas da Secretaria de Estado da Comunicação Social. Arquivo PCP Porto.
31. *Camarada paga as tuas cotas*. Fernando Dias. Maio 1977. 25,3 x 42,5 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
32. *56º Aniversário*. Armando Alves. Março 1977. 48 x 68 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
33. *Jornadas Antifascistas*. [s.i]. Março/Abril 1977. 48 x 67,5 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
34. *Encontro regional*. [s.i]. Abril 1977. 28,1 x 39,5 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
35. *Comício do Partido Comunista Português*. [s.i]. Agosto 1978. 47,3 x 68,7 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
36. *57 anos*. Armando Alves. Março 1978. 41,4 x 30,6 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
37. *IVº Encontro Nacional*. [s.i]. Novembro 1978. 30,5 x 43,2 cm. [s.i]. PS. Arquivo Albano Pires.
38. *Frei Luís de Sousa*. [s.i]. Maio 1978. 47,8 x 68,8 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
39. *Homenagem a Bento de Jesus Caraça*. [s.i]. Novembro 1978. 31 x 42,3 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
40. *Dia Internacional da Mulher*. [s.i]. Março 1978. 35,2 x 49,8 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
41. *A Grande Festa do Fado*. [s.i]. Setembro 1978. 34 x 48,2 cm. LitoCooper. Arquivo PCP Porto.
42. *Ano Internacional da Criança*. João Machado. 1979. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas.
43. *Comício*. [s.i]. Junho 1979. 32 x 42 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
44. *Luta Popular*. [s.i]. Junho 1979. 35 x 49 cm. [s.i]. PCTP. Arquivo Universidade de Aveiro.
45. *1º Encontro dos Sindicatos de Pescadores*. [s.i]. Abril 1979. 33,6 x 49,6 cm. [s.i]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
46. *Francisco Sá Carneiro*. [s.i]. Maio 1979. 49,3 x 30,9 cm. [s.i]. PSD. Arquivo Albano Pires.
47. *Vota Lista C*. [s.i]. Março 1979. 32,4 x 45,5 cm. [s.i]. Sindical. Arquivo Albano Pires.
48. *1ª Assembleia Regional do Norte do MDM*. [s.i]. Abril 1979. [s.i]. [s.i]. MDM. Arquivo PCP Porto.
49. *59 anos de luta*. [s.i]. 1980. 47,8 x 66,6 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.
50. *Campanha dos 20 mil contos*. [s.i]. 1980. 42,5 x 30,5 cm. [s.i]. PCP. Arquivo PCP Porto.

51. *Festa do Sol*. [s.i.]. Agosto 1980. 41,5 x 68,8 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
52. *Abril Vencerá*. [s.i.]. Junho 1980. 47 x 67 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo Universidade de Aveiro.
53. *1º Encontro de Quadros da Zona Norte*. [s.i.]. Junho 1980. 30,2 x 45,1 cm. [s.i.]. JSD. Arquivo Albano Pires.
54. *Maria de Lourdes Pintasilgo*. [s.i.]. Julho 1980. 48,5 x 69,2 cm. [s.i.]. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
55. *Caminho aberto para uma vida melhor nos campos*. [s.i.]. 1980. 66 x 48,5 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
56. *Álvaro Cunhal*. Hermínio Bastos. Maio 1980. 46,6 x 64,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo Albano Pires.
57. *Actualização do recenseamento eleitoral*. [s.i.]. Maio 1980. 32,1 x 46,2 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
58. *Portugal e o Mercado Comum*. [s.i.]. Maio 1980. 65,5 x 48,3 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
59. *1º Encontro Nacional dos Trabalhadores Mineiros*. [s.i.]. Setembro 1980. 48 x 67 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
60. *Dia da Liberdade*. [s.i.]. Abril 1980. 35,2 x 55,4 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
61. *Lutar pela libertação dos antifascistas*. João Nunes. Junho 1980. 34 x 48 cm. [s.i.]. Arquivo João Nunes.
62. *Grande Manifestação de Apoio ao Governo*. [s.i.]. Julho 1980. 41,3 x 60,3 cm. Tipave Aveiro. AD. Arquivo Albano Pires.
63. *Eia, Avante!*. [s.i.]. Março 1981. 29 x 42,3 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
64. *Álvaro Cunhal*. Fernando Dias. Março 1981. 49,4 x 69,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
65. *35º Aniversário da vitória sobre o Nazifascismo*. [s.i.]. 1981. 33 x 49,6 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
66. *Unidas pela defesa dos nossos direitos*. [s.i.]. Fevereiro 1981. 29 x 42,1 cm. [s.i.]. MDM. Arquivo PCP Porto.
67. *Dia da Liberdade*. [s.i.]. Abril 1981. 35,2 x 55,4 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
68. *Encontro na cidade do Porto*. Hermínio Bastos. Abril 1982. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
69. *Vá ao maior carnaval do Porto*. Hermínio Bastos. Fevereiro 1982. 47,5 x 70 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
70. *Encontro de células do PCP*. [s.i.]. Abril 1982. 26,5 x 43 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
71. *Defender a constituição, continuar Abril*. [s.i.]. 1982. 48 x 69 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
72. *A certeza de que as praias são para todos!*. João Nunes. 1982. 45,3 x 68,3 cm. [s.i.]. CDS. Arquivo João Nunes.
73. *Festa de Gaia*. [s.i.]. Dezembro 1982. 47,6 x 67,8 cm. Rocha Artes Gráficas. JSD/PSD. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
74. *Marcha da Paz*. [s.i.]. Janeiro 1982. 47,5 x 69,6 cm. [s.i.]. Arquivo Albano Pires.
75. *Os factos do 1º de Maio no Porto*. [s.i.]. Maio 1982. 68 x 44 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
76. *Prometemos e cumprimos*. João Nunes. 1982. 45,3 x 68,3 cm. [s.i.]. CDS. Arquivo João Nunes.
77. *X Congresso PCP*. [s.i.]. Dezembro 1983. 46,9 x 67,2 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
78. *Porto em festa*. Hermínio Bastos. Junho 1983. 48 x 69,4 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
79. *Povo Unido*. Hermínio Bastos. Março 1983. 47,8 x 69,4 cm. [s.i.]. APU. Arquivo PCP Porto.
80. *Jornadas Pedagógicas*. [s.i.]. Setembro 1983. 34,4 x 49,2 cm. Litografia Invicta. Sindical. Arquivo Albano Pires.
81. *Sindicaliza-te*. [s.i.]. 1983. 34 x 49 cm. Litografia Invicta. Sindical. Arquivo Albano Pires.
82. *Festas de S. João*. Armando Alves. Junho 1983. 66,5 x 95,9 cm. Inova Artes Gráficas. Arquivo PCP Porto.
83. *Fitei*. Armando Alves. Novembro 1983. 40,8 x 66,7 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
84. *Homenagem Nacional a Virgínia Moura*. Armando Alves. Junho 1983. 42 x 67,6 cm. [s.i.]. MDM. Arquivo PCP Porto.
85. *Campanha de reforço das células da empresa*. [s.i.]. Maio 1984. 45 x 69,5 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
86. *1ª Assembleia da organização local do Porto*. Armando Alves. Novembro 1984. 47,8 x 68,3 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
87. *1ª Assembleia da organização regional do Porto*. [s.i.]. Dezembro 1984. 47,8 x 68,3 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
88. *Cinquentenário*. [s.i.]. 1984. [s.i.]. Sindical.
89. *Encontro de Rendeiros*. [s.i.]. Novembro 1984. 30,5 x 41,7 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
90. *5ª Conferência de Mulheres do Norte*. [s.i.]. Abril 1984. 44 x 68,3 cm. [s.i.]. MDM. Arquivo PCP Porto.
91. *Marchas pelo pão, pelo trabalho*. [s.i.]. Abril 1984. 43,3 x 61,2 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
92. *O Porto em festa*. Armando Alves. Julho 1985. 48 x 69,4 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
93. *O Porto em festa*. Fernando Dias. Julho 1985. 43,8 x 60 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
94. *64 anos*. [s.i.]. Março 1985. 47,5 x 68,8 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.
95. *José Rodrigues e António Domingues*. João Nunes. 23,9 x 71 cm. [s.i.]. MPLA. Arquivo João Nunes.
96. *Semana da Árvore*. Jaime Azinheira. Março 1985. 47,9 x 68,3 cm. Rocha Artes Gráficas. Arquivo PCP Porto.
97. *Dia da limpeza*. [s.i.]. Maio 1985. 32 x 48. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
98. *40º aniversário do fim da 2ª Guerra Mundial*. [s.i.]. Maio 1985. 42,1 x 69 cm. [s.i.]. Sindical. Arquivo PCP Porto.
99. *Portugal, pátria de Abril*. Armando Alves. Junho 1985. 47 x 69 cm. [s.i.]. Arquivo PCP Porto.
100. *70º Aniversário da Revolução Socialista de Outubro*. [s.i.]. Novembro 1986. 47,7 x 69,8 cm. [s.i.]. PCP. Arquivo PCP Porto.

101. *II Convenção Nacional*. [s.i]. Outubro 1986. 48 x 68 cm. [s.i]. PRD. Arquivo Universidade de Aveiro.
102. *A rádio da cidade*. [s.i]. Agosto 1986. 43 x 61 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
103. *II Festival da Juventude e da Paz*. [s.i]. Agosto 1986. 32,5 x 48,5 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
104. *Campanha de fundos*. [s.i]. 1986. 47,5 x 21,5 cm. [s.i]. Arquivo PCP Porto.
105. *25 de Abril, Viva a Liberdade*. João Nunes. Abril 1986. 69 x 49 cm. [s.i]. Arquivo João Nunes.
106. *Cantar Adriano*. Armando Alves. Abril 1986. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
107. *Comício do grito do povo*. [s.i]. [s.d]. [s.i]. PCTP-ML. Arquivo Universidade de Aveiro.
108. *Grande comício*. [s.i]. [s.d]. 40 x 59 cm. [s.i]. UDP. Arquivo Universidade de Aveiro.
109. *Rui Gomes está preso*. [s.i]. [s.d]. 32,5 x 45 cm. [s.i]. Arquivo Universidade de Aveiro.
110. *1º de Maio*. [s.i]. [s.d]. 47 x 69 cm. [s.i]. Sindical. Arquivo Universidade de Aveiro.
111. *Dia do JMPLA*. João Nunes. [s.d]. [s.i]. JMPLA. Arquivo João Nunes.
112. *Nós somos um movimento progressista*. João Nunes. [s.d]. 44,3 x 58 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.
113. *Lo MPLA owiñi ku soma*. João Nunes. [s.d]. 30 x 41,8 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.
114. *Lo MPLA eyovo liocili*. João Nunes. [s.d]. 30 x 41,8 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.
115. *O Povo no Poder*. João Nunes. [s.d]. 47,5 x 67,5 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.
116. *No campo, na vila, na cidade*. João Nunes. [s.d]. 60 x 80 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes.
117. *Ponte para o futuro*. João Nunes. [s.d]. 98 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo João Nunes.
118. *1º de Maio*. João Nunes e António Ole. [s.d]. 42,5 x 65,1 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.
119. *Liberdade*. João Nunes. [s.d]. [s.i]. Arquivo João Nunes.
120. *Os professores estão em luto*. [s.i]. [s.d]. 46,4 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. Sindical. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
121. *Professores alunos e pais unidos*. [s.i]. [s.d]. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. Sindical. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
122. *Na unidade a força dos professores*. [s.i]. [s.d]. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. Sindical. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
123. *O futuro tem uma história*. [s.i]. [s.d]. 48 x 68 cm. Rocha Artes Gráficas. JC. Arquivo Rocha Artes Gráficas.
124. *Liberdade, alegria*. João Nunes. [s.d]. 40,4 x 60,4 cm. [s.i]. Arquivo João Nunes.
125. *Unir construir*. João Nunes. [s.d]. 40,4 x 60,4 cm. [s.i]. MPLA. Arquivo João Nunes.
126. *1º Encontro Nacional dos Metalúrgicos Socialistas*. [s.i]. [s.d]. 48 x 68 cm. [s.i]. PS. Arquivo Universidade de Aveiro.
127. *Festa Revolucionária*. [s.i]. [s.d]. 29 x 41 cm. [s.i]. JCP. Arquivo Universidade de Aveiro.







# **ANEXO 3**

## **ENTREVISTAS**

## JOÃO NUNES

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 2 de Outubro, 2012 – Atelier Nunes e Pã | Gravação áudio, 1:05:16

### **1. Como descreve a realidade do seu trabalho ao nível do cartaz político nas décadas do pós 25 de Abril: que meios tinha, que prazos, que orçamentos; que referências internacionais seguiam; como pensavam este meio.**

A questão da realidade do cartaz político do pós 25 de Abril, divide-se, no meu trabalho, em dois continentes: o continente Africano e o continente Europeu. Em relação ao continente Africano é uma ligação muito forte a um partido, o MPLA. Não é propriamente uma ideologia, é mais uma ligação, uma realidade, que era a libertação do povo angolano que, na minha opinião, tinha todo o direito. Aquilo que me movia era um contributo nessa perspectiva, aliado a um agrupamento político por razões também ideológicas, mas por uma questão de eficácia e de quadros e de capacidade de liderança de um país era evidentemente o MPLA. Há aqui também, no que diz respeito ao cartaz político do pós 25 de Abril em África, três cartazes encomendados, ou seja, no fundo sou “obrigado” a fazer estes cartazes, visto que trabalhava para o Departamento de Informação do Exército Português. “Liberdade de associação”, “Unir para construir”, “Liberdade, Alegria”, são os três cartazes aos quais me refiro e que têm exatamente essa vertente da minha ligação ao exército português. Neste momento já funcionava como um agente duplo. Conte-te a história deste cartaz “Unir para construir”: em questões cromáticas e mesmo em termos de uma mensagem que, não sendo subliminar, ou seja, não está explícita mas sim implícita no próprio cartaz, que tem uma segunda mensagem.

No que diz respeito à questão do cartaz político europeu à aqui uma vertente de esquerda e uma de direita. De repente este espectro político vai desde os cartazes da Isabel do Carmo, até aos do CDS. E tu podes perguntar porquê: este homem é um vendido, trabalha para toda a gente, a ideologia dele vai da esquerda à direita? Porque realmente há aqui cartazes da dita extrema-esquerda e cartazes de um centro ou de uma esquerda de centro (que são os cartazes do PS e os do CDS). Passo então a explicar: aqui não me moviam ideologias, em Portugal nunca me moveram as ideologias. O que me movia eram as ligações pessoais que aconteciam porque eu acreditava nas pessoas: a Isabel do Carmo, o Engenheiro Losa Faria e o Arquiteto Rosado Correia, são os exemplos que aqui surgem. Esta ligação às pessoas levou-me a colaborar com elas e a participar em campanhas. Por exemplo, o cartaz do Rosado Correia para a sua candidatura à Câmara do Porto surge precisamente porque eu acreditava que ele era uma pessoa e eficaz e que seria a pessoa certa para a cidade. No caso do Engenheiro Losa Faria, aconteceu rigorosamente a mesma coisa pois eu acreditava que ele era um homem que estava a desenvolver um belíssimo trabalho na Câmara de Esposende. Com o Engenheiro aconteceu uma coisa interessante que foi o facto de eu ter brincado com ele quando ele entrou no meu atelier: abri as várias gavetas que continham os cartazes que tinha feito anteriormente e que eram de um espectro político à esquerda, e disse-lhe “Olhe, eu tenho feito cartazes políticos de esquerda e o senhor é um homem de direita. Contudo, o que me move aqui não é a ideologia, mas sim a sua figura, a capacidade que tem e o facto de eu acreditar que defende valores que eu também defendo e onde me revejo.”

Em relação aos meios, prazos, orçamentos.. Os meios que tinha em África eram relativamente reduzidos, vistos a esta distância, mas eram meios suficientes para se fazer um cartaz. Por exemplo, nos cartazes que desenvolvi para o departamento militar, os meios eram até bastante bons para a altura: cobriam desde a fotografia, ao pré-presso, à impressão, sendo que tudo isto era feito dentro de portas. Em relação aos cartazes que fiz para o MPLA, tínhamos rigorosamente os mesmo meios que tínhamos no departamento porque eu, à rebelia e considerando-me agente duplo, desenvolvia o pré-presso entre portas, no comando chefe das forças armadas portuguesas, e a parte da impressão era feita numa tipografia que estabelecia relações com o MPLA na altura, penso eu. Portanto, estes cartazes saíam em película para serem passados à chapa na tipografia. Ou seja, os meios que existiam eram meios perfeitamente suficientes para se poder fazer um cartaz.

No que diz respeito aos cartazes feitos na Europa, os meios também eram perfeitamente suficientes. Claro que as questões financeiras que estavam por trás eram relevantes, mas eram questões que à partida a mim não me diziam respeito, na medida em que isso era diretamente tratado com os partidos e portanto eu estava fora dessa questão.

Relativamente aos prazos... Sempre houve prazos para estas coisas! E, como sempre, o prazo era para ontem. Mesmo assim, acho que havia muitíssimo mais tempo para fazer as coisas do que há hoje em dia. Isso dever-se-ia ao facto de antes as pessoas terem uma outra tranquilidade, pensavam as coisas com alguma antecedência. Portanto, ao olhar para este conjunto de cartazes, acho que a questão do tempo e da pressão dos prazos, era uma coisa que não me vem à ideia.

A nível das referências internacionais? Francamente, ao olhar para estes cartazes, não há grandes referências internacionais muito específicas. Existem, claro, todas as referências que um designer tem da sua cultura gráfica, que vai vendo em revistas, livros que lê, autores que descodifica e que segue um pouco mais. Agora voltando a olhar melhor, há aqui uma referência que me parece mais forte e que eu acho que é de destacar e que tem a ver com o cartaz “O povo no poder”: o braço armado do povo, o braço armado de alguém revolucionário. Isto é uma imagem icónica da cultura de esquerda revolucionária. Aqui há, portanto, uma colagem mais próxima, há um grau de iconicidade mais próximo com um elemento inicial, sendo que esse elemento pode vir de Cuba. Penso que esta ligação não é uma ligação dos lados Soviéticos ou Europeia, acho que vem mais da América do Sul. Talvez esta iconografia se consiga procura e descobrir a sua origem.

## **2. Que pontos definem, a nível formal e conceptual, os seus cartazes políticos e o que os afasta de qualquer outro tipo de cartaz que desenvolveu?**

Aqui há dois elementos fundamentais que são a fotografia e o texto, a narrativa visual e a narrativa semântica. Estas duas narrativas complementam-se e completam-se. [Referindo dois cartazes que estavam expostos no atelier] Estes dois cartazes, um da Casa da Música e outro do Teatro de São João, ambos da área da cultura, demonstram como a forma de construção dos cartazes é igual a qualquer dos cartazes políticos que desenvolvi. Passaram 30 anos entre os cartazes. A fotografia é o elemento base da narrativa visual. No caso dos cartazes desenvolvidos para o MPLA, a fotografia era passada a preto e branco, a alto contraste, de forma a ter um grau de abstração o mais alto possível atingindo assim um alto grau de iconicidade. E, mais uma vez, a imagem complementa-se com o texto. No caso dos cartazes culturais que aqui podemos ver, há um outro tipo de imagem: é mais elaborada, já não é tão sintética na perspectiva de se tornar quase desenho, como nos cartazes do MPLA. Nestes cartazes há um outro tempo de leitura. Um cartaz político tem de ter um tempo de leitura muito rápido, muito forte, a integração total dele tem de se fazer em segundos. Um cartaz cultural também tem um tempo, rápido, de absorção, enquanto a imagem funciona como cartaz na rua, mas quando passa para o interior (e muitas vezes estas coisas passam para os catálogos, programas, bilhetes, dépliants). Ou seja, os culturais têm um outro tempo de maior tranquilidade. Por outro lado, a faixa de receptores do cartaz político (focando os do MPLA) é uma faixa de cultura visual completamente diferente. É uma cultura africana e, portanto, estes desenhos estão próximos do desenho africano: muito simples, muito delineado, muito iconográfico. O que vemos nestes cartazes do fim do século XX [referindo-se mais uma vez aos cartazes culturais] é uma imagem mais construída, mais elaborada, e aqui não é só o tempo mas também é a cultura das pessoas que muda.

## **3. Considera que existe uma linguagem gráfica, a nível da produção do cartaz político do pós 25 de Abril, delinea-dora de um estilo portuense?**

Grande questão [desabafo]... Não acho que exista um estilo definido. Para responder a esta pergunta tinha que ter os cartazes todos... Há um estilo. Pelo menos, olhando para os cartazes que tens, há um estilo do PCP. Tem uma linha gráfica, tem uma linha visual, que é facilmente identificável. Mas esta linha tem a ver com a linha do PCP enquanto entidade emissora, ou tem a ver com o Armando Alves? Não sei... Tínhamos de ver os cartazes que o PCP fazia naquela altura a nível nacional para perceber se a linguagem gráfica que o Armando Alves aqui coloca também foi para a dimensão nacional ou se ele se obrigou a trabalhar sobre esse modelo. Eu acho que não há um estilo portuense. Poderíamos dizer que há aqui um estilo português, que se notará aqui uma série de iconografia de organização gráfica e do espaço, da forma como se elabora a comunicação... que tem a ver com Portugal. Eu acho que há questões de autores.



Pelo seu desenho, identificam um determinado estilo, mas não há uma linha. Mas imagina, terão sido estes cartazes do MPLA que influenciaram estes cartazes que o Alves tem aqui? Por exemplo, não é, a utilização do preto e branco, da imagem fotográfica. Como é evidente, há influências entre as pessoas. Eu fui influenciado pelos meus pares que viviam próximos, se calhar mais influenciado até do que propriamente por outros pares que viviam noutros países. Há aqui influências mútuas. Era realmente preciso fazer um estudo temporal, ouvir as histórias, ouvir os autores, para perceber de onde vêm as influências. É-me difícil dizer mais sobre isto...

Sei que quando cheguei aqui ao Porto, depois de ter estado em Luanda, mostrei ao José Rodrigues (que na altura era um homem muito ativo em termos políticos, muito ativo em termos da comunicação política e da imagem política) estes cartazes que fiz. O que ele me disse logo foi “É preciso mostrar os cartazes a esta malta que trabalha aqui nesta área porque os cartazes que fazem aqui são cartazes muito sem força e baseados na questão da palavra e no desenho. Mas estes teus cartazes têm uma força diferente. Têm uma alma diferente”. Aliás, falta-te aqui um cartaz feito no Porto, também ele para o MPLA, que foi feito a partir de uma fotografia minha. Quem fez o cartaz foi o José Rodrigues. E é um cartaz que tem piada, em termos históricos, porque vem na continuidade daqueles cartazes que eu tinha feito e trazido de lá, e que ao José Rodrigues apeteceu imediatamente fazer um cartaz em função da força visual e da mensagem que ele viu nos meus cartazes. Ele fez um cartaz lindíssimo. É interessante perceber, em relação a ele, se foi de facto o José Rodrigues que o fez na sua totalidade visto que ele não é gráfico. Apesar disso, é um criador visual que transforma a fotografia e a enquadra, e que elabora a mensagem... era interessante perceber se aquele cartaz é um cartaz a duas mãos, a quatro mãos ou a seis mãos.. era interessante, realmente, perceber isso.

#### **4. Será possível defender que a questão do conceito de autoria é aplicável quando se fala em cartaz político? Será pertinente, nesta dissertação, desenvolver uma análise tendo em conta esta questão?**

Claro e sem dúvida, a ambas as questões! Esta questão da autoria.. Eu acho que nunca fiz nada em que não tentasse por a minha autoria, a minha melhor autoria. Em determinado tipo de circunstâncias, e em determinado tipo de resultados, essa autoria não se revela num bom resultado em termos estéticos e qualitativos. Ou seja, há coisas aqui que não são boas. Claro que cumpriram a sua função em termos de comunicação, mas não têm qualidade gráfica suficiente para o registares como “o teu melhor trabalho”. Mas sem dúvida que está aqui a minha autoria, porque há aqui um esforço de concepção, um esforço de desenho, de organização, de orientação, que pertence ao autor. São atos falhados, ou medianamente falhados, ou completamente falhados... mas mesmo assim, acho que a autoria está em tudo. A partir do momento em que uma pessoa é honesta na sua forma de trabalhar, incute a sua autoria na totalidade. A sua autoria ou, a sua coautoria! Por exemplo, este cartaz [aponta para o cartaz 1º de Maio (1)] foi feito com o meu amigo António Ole, é um cartaz de coautoria. O António Ole é um sobredotado da imagem e da comunicação. É um homem muito rigoroso, é um homem que entrou na área artística muito novo (com 15 anos). Com esta idade fez um primeiro quadro, uma pintura com guache, altamente polémico que tem a ver com o Papa e a Pílula. Este quadro entrou numa mostra colectiva em Luanda e foi retirado porque era ofensivo à moral e à igreja. Ele é hoje uma das figuras proeminentes da arte africana. Um dos primeiros seis da arte africana. E era, na altura, relativamente às pessoas que o rodeavam, uma pessoa que estava à frente. E isto é uma coisa que se nota! Enquanto eu estou a fazer sozinho estes cartazes [apontando os três cartazes “O povo no poder” (2, 3, 4)], quando trabalho com ele faço assim [volta a referir-se ao cartaz “1º de Maio” (1)]. Claro que quando faço outros cartazes sozinho, mas com outra paixão ou com outro rigor, também faço assim. Mas aqui nota-se a mão do António Ole, neste cartaz a quatro mãos.

#### **5. É o elemento Povo importante de salientar no design político de cartaz político desta altura? Foi um ato consciente inseri-lo? Para si, ele atingiu uma dimensão icónica neste período?**

[Focando a primeira interrogação] Eu acho que quando falamos em comunicação política temos de falar em povo, em população, temos de falar no conteúdo humano, no espectro humano para o qual a política, os verdadeiros políticos com “P” grande, trabalham. Portanto... a sociedade humana tem de estar representada. Trabalha-se para a sociedade

humana quando trabalhamos numa área política. Acho que política é um conceito muito mais abrangente do que a questão do partido. A política é uma arte maior, é um modo maior de estabelecer estas ligações, de filosofar acerca das questões dos nossos interfaces humanos, para a nossa sobrevivência enquanto espécie organizada. Não estamos, claro, a falar dessa política que por aí anda, estamos a falar de outra coisa. E portanto, nessa perspectiva, a sociedade humana tem que estar representada: é para ela e com ela que se trabalha.

Foi um ato consciente inseri-lo? Claro que agora quando falamos aqui destes três cartazes do MPLA e neste cartaz que tem a ver com uma exposição do José Rodrigues e do António Domingos (onde também há aqui uma dimensão política), vemos que há um cenário, uma segunda linha que é o povo. É um momento em que o povo sai à rua, se manifesta... Tal como agora! É indissociável fazer uma comunicação política relativamente ao momento que atravessamos, quando os jovens saem à rua e quando se organizam, que não tenha as pessoas. Porque são as pessoas que se estão a manifestar. E quando as pessoas se manifestam com o próprio corpo, o registo fotográfico e o registo comunicativo, utiliza o corpo das próprias pessoas para criar comunicação, para criar interface, para criar ligação a partir do cartaz que é o interface entre quem comunica e quem recebe a mensagem.

“Para si, ele atingiu uma dimensão icónica” [Reflete ao ler a questão]... Claro que atinge, não é? Ajuda, leva as pessoas a identificarem-se. Estes dois cartazes, este com o Agostinho Neto e este com este guerrilheiro e soldado em primeiro plano, são cartazes que têm um plano, dois planos, três planos, quatro planos. Há quatro linhas de leitura: uma primeira linha de leitura é a cor, é o fundo; depois é o texto também numa perspectiva cromática, porque estas duas cores são as que nos chegam mais rapidamente ao cérebro; depois, numa outra linha vem a imagem icónica (a imagem do guerrilheiro e a imagem do presidente); por último vem a quarta linha, que somos todos nós como povo, ou seja, a quem se dirige esta mensagem. Portanto, isto está aqui muito estratificado. Enquanto que tu nestes cartazes mais contemporâneos [voltando a referir-se aos dois cartazes que estavam expostos no atelier], nestes cartazes fotográficos, com um tipo de fotografia menos sintética, há aqui muita coisa para ler mas a leitura não é tão imediata. Tens que ter um outro filtro cultural para fazer estas leituras. Aqui [voltando aos cartazes políticos] essas leituras são diretas e rápidas, para uma absorção imediata.

**6. Nos cartazes aqui recolhidos, é perceptível que a imagem é um elemento chave. Considera que um cartaz político deve assumir esta vertente vincada do uso da imagem como elemento essencial da passagem da mensagem política?**

Eu acho que temos duas hipóteses... três hipóteses... Tu tens o texto, tens a imagem fotográfica e tens uma imagem gráfica. É a partir destes três elementos que eu posso comunicar. É através de uma iconografia gráfica, de uma simbologia, de um símbolo... porque ele é super conhecido... e da tipografia, por exemplo o logótipo “I Love New York”, onde substituis uma palavra por um ícone que é imediatamente reconhecível e que cria uma personificação e uma dupla ligação ao lugar. Mas claro que a fotografia é um outro elemento que torna isto possível. Tu podes juntar e misturar isto, sendo que penso que há sempre aqui um elemento que é comum: quer tu jogues com desenho, com símbolos icónicos muito simples e muito sintéticos, ou com a fotografia, é o texto que faz a ligação entre estas narrativas visuais. Ele tem de estar lá sempre. [pausa] Porque as pessoas podem, num determinado momento, num determinado país, numa determinada circunstância, reconhecer-se mais num ícone gráfico ou numa fotografia. E essa fotografia tem de ter uma narrativa densa dentro dela própria; ou então uma fotografia muito simples... portanto, são as circunstâncias do receptor, são as circunstâncias culturais do receptor, que definem a forma como tu vais fazer o cartaz. Para estas circunstâncias, eu acho que estas eram as respostas corretas.

**7. Aliada à questão anterior, é perceptível também que a fotografia é uma presença assídua nos seus cartazes aqui recolhidos. Porque acontece isto? O que ganham os cartazes com o uso desta técnica?**

Claro que foi sempre a fotografia o meu “modus operandi” para criar narrativas visuais. Sempre a fotografia. A fotogra-

fia de um elemento, de uma pessoa, de uma paisagem... e, quando não é a fotografia, é o desenho. E fiz muitas experiências! Com desenhos de outros, com ilustrações de outros, com fotografias reduzidas a alto contraste e pintadas por outras pessoas... fiz imensas experiências. Mas se calhar és capaz de encontrar sempre a fotografia e a ilustração num nível de abstração baixo, ou seja, próximo da realidade, como no caso deste cartaz do PS [referindo-se ao cartaz “No campo, na vila e na cidade” (5)]. Encontras, portanto, isso reflectido nas coisas que eu fiz, mas para mim, sempre elegi a fotografia como o primeiro modo de recolha da realidade ou de comunicação. Não há dúvida nenhuma.

E porque é que acontece isto? Gosto muito de desenhar, adoro desenhar. E gosto de fazer coisas com as mãos e de criar coisas tridimensionais... mas se calhar a fotografia sempre foi aquilo que eu dominei melhor, é o instrumento de trabalho e a técnica que eu dominei melhor. Portanto, não me afastei da fotografia, trouxe-a comigo e levei-a e continuo a levar a fotografia como modo de comunicação porque acho que... claro que imagem qualquer que ela seja, produzida como seja, em qualquer tónica... mas acho que a fotografia é, como imagem, uma forma poderosíssima de comunicação. O texto, quando escolhido e escrito de forma determinante e de acordo com as características do receptor e da obra gráfica onde ela se insere, é imprescindível.

O que ganham os cartazes com o uso desta técnica? O que é que ganham? Não sei... [risos] Se forem eficazes, se cumprirem a sua missão de comunicação... ok, ganham muito, não é? Ganha o emissor, ganha o interface e ganha o receptor. Se o uso da fotografia for utilizado com um conjunto de regras do ponto de vista da comunicação, do ponto de vista estético, que sejam regras que estão num bom domínio qualitativo, num bom domínio de organização gráfica, espacial, cromática... claro, claro que ganham. Se não estão... perdem [risos] como em qualquer outro tipo de técnica.

#### **8. Considera o elemento “cor” fulcral em cartazes de propaganda política? Para si, que significações esse elemento atinge ao ser associado a ideologias políticas? De que modo se diferencia o uso deste elemento neste tipo de cartazes em comparação com qualquer outro tipo?**

A cor é determinante no cartaz político. A cor é determinante no cartaz, mas no cartaz político eu acho que ela é ainda mais determinante. Por exemplo... a cor tem um comprimento de onda, ou seja, destes quatro elementos dos quais se compõem estes cartazes – texto, fundo, cor, imagem – a cor é o elemento que nos chega primeiro, sempre. É a primeira leitura geral que fazemos: este cartaz é verde, este cartaz é vermelho, este cartaz é preto, este cartaz é cor-de-laranja. É a primeira sensação que nós temos. E, a cor é tão importante quanto podemos pensar, e temos a certeza que o cor-de-laranja (um determinado cor-de-laranja) nos chega em 0,02 do segundo. Portanto, estamos a perceber que um cartaz laranja, ao lado de um cartaz vermelho, aquele que nos chega primeiro e que é absorvido mais rapidamente é o cor-de-laranja. Um cartaz vermelho demora muito mais tempo a chegar ao nosso cérebro e a ser integrado, e um cartaz azul demora ainda mais tempo. Cada cor tem um comprimento de onda e cada cor tem um tempo de recepção. Portanto, a cor é aqui determinante. Por outro lado, no que diz respeito à cor, penso eu que em França durante um período (não sei se isto hoje ainda existe ou não) na comunicação política, o preto e branco estava reservado ao governo. Claro, era preciso verificar as palavras que eu estou a dizer, se é em França na sua totalidade, se é em Paris... mas situemo-nos em França, onde se detectou (e penso que o autor que nos ajudará aqui é o Abraham Moles, que estudou estas questões da semiótica da comunicação) que o preto e branco estava reservado à comunicação oficial. Porquê? Porque no caos visual de uma cidade, com milhares de cores em todos os cartazes políticos (o partido A comunica a verde, o outro a azul, o outro a amarelo..., porque há uma identificação cromática em termos políticos também, que é a identificação inicial), o estado reservava-se no direito de ele comunicar a preto e branco porque se distanciava. E aqui [apontando para os seus próprios cartazes] verificamos isso, não é? O preto e branco distancia-se dos outros, completamente. E não temos aqui azuis, castanhos, cor-de-rosa... mas já temos aqui um espectro cromático que nos permite perceber isso.

Depois há aqui uma outra coisa que diz assim...: para si, que significações esse elemento atinge ao ser associado a ideologias políticas? O elemento cor é um elemento fundamental de associação, não só a ideologias políticas, mas convinha refletir um bocado sobre as questões da cor na ideologia política... Porque é que tudo o que tinha a ver com esquerda

era vermelho? [pausa] Não sei, sou ignorante [risos]. Porque o que é que tem a ver com a direita é mais amarelo e mais azul? Porque é que o centro é cor de laranja? [pausa] Terão sido os artistas construtivistas russos que começaram a utilizar o vermelho nos cartazes ou nas bandeiras? Vem das bandeiras? Porque é uma cor forte, é uma cor vibrante..

[interrupção nossa]: Já vem de há mais tempo, vem da Revolução Francesa.

[retorna o entrevistando]: Já vem da Revolução Francesa? Já sabes mais do que eu sobre isso... Vem da China também... Mas ok, vem da Revolução Francesa. De qualquer maneira a cor é importante na bandeira porque é vibrante, porque une... Une, se calhar, muito mais um exército, a cor do que propriamente um hino ou uma fotografia. É o elemento primordial de ligação. Já estou a falar mais do que aquilo que sei sobre isso! [risos].

De que modo se diferencia o uso deste elemento neste tipo de cartazes em comparação com qualquer outro tipo? Tem de haver aqui uma eficácia no sentido de as pessoas terem de identificar: este cartaz é meu, este cartaz pertence à minha ideologia. O cartaz tem a ver com uma ideologia, falamos aqui de uma ideologia política, quando ela é sectorizada, quando ela tem uma determinada conformação. Nós hoje estamos a assistir à criação de um outro tipo de ideologia política que se calhar é multicolor, ou não tem cor, ou não se preocupa com a cor... será? [pausa] Os situacionistas... qual era a cor do movimento dos situacionistas? Consegui-te arranjar a brochura de comunicação do Maio de 68? [dizemos que sim] Nessa altura, o uso da banda desenhada como forma de comunicação como forma de a subversão de valores surge em contraste com a forma séria e com códigos muito determinados que os partidos políticos comunicavam. Os situacionistas e as pessoas ligadas ao Maio de 68 descobriram que a comunicação tinha de ser outra coisa, tinha de ser uma comunicação onde as pessoas se revissem relativamente àquilo que era a sua própria cultura e aquilo que eles liam. E aqui, a força da banda desenhada vem para dentro da própria comunicação social e da própria comunicação política.

O que é a comunicação política de hoje em dia? Como é que as pessoas, neste momento, estão a comunicar, em termos políticos, em Portugal? [pausa] Há coisas boas e há coisas más... Mas as pessoas comunicam através do seu próprio corpo, escrevem coisas no corpo, comunicam através de pichagem que fazem, de cartazes que levam para as manifestações...? Não é uma sociedade muito viva a esse nível, a sociedade portuguesa. Mas é uma sociedade que está a despertar e onde há comunicação. Há estudantes de design, de belas-artes, que estão a comunicar! E não é uma comunicação partidária! E isso é uma questão extremamente importante: a comunicação não é partidária, a comunicação parte de dentro das pessoas, daquilo que elas pensam, das necessidades que elas acham não estão satisfeitas. Comunicação política feita aqui em Portugal está a ser feita de uma forma completamente diversa. Está completamente esgotada a forma como politicamente os partidos têm comunicado. Acabou. Já ninguém olha para aquilo. Essa comunicação só atinge uma franja pequeníssima de pessoas muito pouco cultas, de pessoas que têm uma visão ortodoxa da sociedade... atinge-as a elas. Mas há cada vez mais uma sociedade que está a desabrochar, e que é a que interessa, constituída pelos jovens e que não se revê naquele tipo de comunicação. E, no fundo, aquilo que é interessante e importante, são estes ícones que de repente aparecem... Por exemplo, ontem estava a ver o programa “Prós e Contras”, em que estava lá o fotógrafo que fez aquela fotografia da jovem a abraçar o polícia... esses são os grandes ícones! O grande ícone é uma imagem icónica, fortíssima, de uma ligação entre uma pessoa jovem que não tem futuro, emprego nem perspectivas, e um polícia que também a única perspectiva que ele tem é que neste momento pertence a um corpo de guarda, mas que é um ser humano e que funciona como um interface, ou seja, pode estar tanto de um lado como do outro. E aquela imagem é fortíssima. Mais uma vez, cinquenta mil palavras, grandes textos, não conseguiriam ser mais fortes do que aquela imagem. Claro que, como é evidente, ela tem de ser contextualizada se quisermos utilizá-la para um determinado tipo de comunicação.

**9. A figura humana de braço erguido e punho cerrado, ou mesmo erguendo com os dedos um “V” de Vitória, é um elemento que é evidente não só nos seus cartazes como também em diversos outros daqueles que constam do arquivo recolhido. Considera que este elemento foi desta forma abundantemente usado porque motivo?**



Foi abundantemente usado, o tal “V” de Vitória, não sei é de onde é que ele vem. Mas não há dúvida nenhuma que é uma forma de comunicação icónica, rápida, que podemos fazer com o nosso próprio corpo [aqui o entrevistando coloca os dedos exatamente na posição que estava a descrever]. Isto terá a ver com a linguagem gestual? De qualquer maneira, isto funciona como a comunicação de vitória. Está aqui [apontando para os seus cartazes (6)]: uma vitória, duas, várias... São expressões corporais. Aqui retrata uma vitória que foi alcançada numa luta armada, numa guerra.

Relativamente a este cartaz que tem o braço erguido com a arma, este ícone “arma”... Ele mostra um ícone anterior, internacional, a imagem de alguém com uma arma erguida. É uma imagem internacional de vitória, é uma imagem que já vem da 2ª Guerra Mundial... ou de onde é que ela vem? Há bocado estávamos a falar da Revolução Francesa... por isso temos que ver de onde é que ela vem. Há um primeiro momento em que um fotógrafo, um ilustrador, um artista, desenhou alguém com uma arma na mão, com um punho, com um sinal de vitória. Utilizamos as mãos para nos expressarmos, os braços para nos expressarmos. É uma expressão corporal que tem a ver com o próprio homem, com a própria humanidade, com a forma como nos expressamos corporalmente. Mas, quando este cartaz saiu para a rua, a eficácia da comunicação comprovava-se porque este ícone foi começado a pintar na roupa das pessoas, nas casas, nos automóveis. Portanto aí percebia-se que as pessoas utilizaram e aderiram a este ícone, chamaram-no para a sua própria comunicação e quiseram coloca-lo nos suportes das suas vivências próximas. Aí a comunicação funciona. Tal como hoje, de uma forma mais sofisticada, tens um determinado produto onde fazer uma t-shirt, onde fazes o que quer que seja, e as pessoas usam-no. Claro que uns podem usá-lo por necessidade e outros usam porque realmente fazem parte da marca.

**10. É interessante também compreender como este elemento (braço erguido) foi usado não só quando eram apresentados candidatos políticos, mas também no figura Povo. Como entende a diferença de significados que este elemento ganha ao ser usado por ambas as figuras?**

Claro que, as pessoas, o povo, a sociedade, põe o braço no ar... O líder responde com o braço no ar. Agora, posso-te contar a história desta fotografia que eu fiz ao Agostinho Neto. Cheguei a casa dele e o Agostinho Neto estava com o Diplomata Brasileiro porque o Brasil ia ser o primeiro país a reconhecer Angola como um país independente. Eu cheguei lá, e como é evidente, ele estava com o diplomata e não me atendeu logo porque a reunião era importantíssima. Quando acabou, eu fui falar com ele, fomos lá para uma varanda tranquilos, e falar um bocado, onde estava a mulher e a mãe dele. E eu estava ali a tentar criar um momento para lhe tirar a fotografia: fui-lhe mostrar uma ou outra coisa que estava a fazer, para saber qual era a opinião dele... e entretanto, precisava de lhe fazer uma fotografia, mas não ia chegar lá “se faz favor, ponha o braço no ar e encoste-se à parede que eu vou fotografá-lo!” [risos]. Ou seja, tivemos ali um momento de conversa, de relaxe, de integração, até que eu lhe pedi (e sabia que ele não era o tipo de homem de chegar ali e por logo o braço no ar, não era este tipo de ator, era um homem muito calmo e tranquilo a este nível) porque realmente precisava! Precisava de imagens dele, e de imagens dele com o braço no ar. Tinha que, a determinada altura, dizer-lhe. Fiz-lhe duas ou três primeiras fotografias, acho que esta fotografia também lhe fiz no mesmo dia [referindo-se a uma fotografia de um outro cartaz]. Mas depois disse-lhe “Ó camarada presidente, eu precisava mesmo de uma fotografia consigo de braço no ar porque o background da fotografia também...” bem, expliquei-lhe... E há aqui uma continuidade imagética que acho que era fundamental prosseguir e pronto... rapidamente passamos à captação da imagem. Portanto, esta questão da necessidade absoluta que, braço no ar, tanto nas pessoas a quem o cartaz se dirige e que se encontram no background, como no comunicador, a figura principal. Isto para que exista um diálogo. Estabelece-se aqui um diálogo, uma resposta, uma identificação.

**11. Por último, pedia-lhe que seleccionasse um dos cartazes de sua autoria e o analisasse.**

Hm... Muito bem [pausa]. Quero analisar este cartaz [apontando para o cartaz do guerrilheiro armado (2, 4)]. Este cartaz é um cartaz que marca, simboliza, um momento de viragem. Há, nesta altura, comunicação ao nível dos jornais, das revistas. Há comunicação de rua, feita pelas próprias pessoas. É um momento em que realmente o poder colonial se esvai e que o povo, a sociedade, a sociedade local, toma conta desse poder. Portanto, este é um momento, é um cartaz

que simboliza esse momento em que uma outra força, uma nação, toma conta do poder. Claro que agora poderíamos analisar: e o povo, o que é que deu, o que é que não deu... Eu gosto de analisar estes cartazes em função de um tempo, de uma energia e de valores relativamente a este tempo. E neste tempo era preciso marcar, com uma imagem simbólica, este momento em que saiu alguém que dominava uma colónia e, quem era autóctone dessa colónia, toma conta do poder. E, como é evidente, aqui, o título “o povo no poder” acontece porque um dos slogans do MPLA é “o MPLA é o povo, o povo é o MPLA”, e então eu desenvolvi este novo slogan. Chegou, está lá. E curiosamente, também, estas duas imagens deste cartaz são tiradas rigorosamente no mesmo dia com o intuito de registar o que estava a acontecer, mas também com o intuito de serem utilizadas para uma comunicação gráfica, atenção. Eu estou a fotografar, estou no sítio, num espaço em frente ao governo nacional, ao governo colonial lá em Luanda, onde há uma mega manifestação, e eu estou a fotografar. Não fotografo só para registar aquele momento, mas também para utilizar essa matéria prima para depois comunicar graficamente. Coloco-me religiosamente atrás desta figura para disparar um, dois, três, quatro fotografias, até conseguir fazer a fotografia que eu acho que graficamente se poderá enquadrar numa comunicação e que veio a incluir-se neste cartaz. Curiosamente, o tal povo, que está atrás numa segunda linha do cartaz, é o mesmo povo onde esta pessoa está integrada. Há aqui um tempo de verdade. Embora seja uma montagem, mas é uma montagem que tem a ver com o próprio momento. São figuras, são atores da mesma encenação.

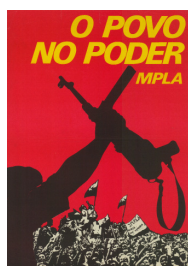
[questionamos sobre a questão da língua que aparece no cartaz] Isto é Umbundo, Kimbundu... Ou seja, há aqui esta questão de duas línguas. Dado que Angola é um conjunto de várias culturas e povos com várias línguas, ainda hoje é uma questão fundamental na unidade deste território que foi desenhado pelo colonizador. Quem colonizou aquele espaço desenhou aquelas fronteiras e juntou uma série de culturas dentro deste espaço... que deram no que deram! Durante quinhentos anos aquela gente esteve ali e, de repente, esta guerra de libertação feita por três movimentos, ou quatro ou cinco movimentos... São culturas diferentes, com os seus próprios líderes. E portanto a questão da língua era importantíssima na questão da comunicação. Estamos a falar aqui de eficácia de comunicação. Comunicamos só em português? Numa língua que, aparentemente, toda a gente conhece e sabe ler. Comunicamos também numa outra língua no sentido de preservar esta polissemia, esta multiplicidade de culturas, comunicando com respeito pelas várias culturas?

Nota: também compreendemos com esta entrevista, que os cartazes feitos por este autor em Angola, foram todos desenvolvidos num espaço de seis meses.

1



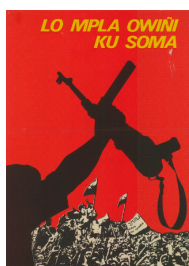
2



3



4



5



6



## JORGE AFONSO

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 3 de Outubro, 2012 – ESAD, Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos | Gravação áudio, 25:31

### **1. Como descreve a realidade do seu trabalho ao nível do cartaz político nas décadas do pós 25 de Abril: que meios tinha, que prazos, que orçamentos; que referências internacionais seguiam; como pensavam este meio.**

Como te disse, não fiz muita coisa, fiz apenas algumas coisas episodicamente. Coisas essas principalmente solicitadas pelo Partido Comunista Português. Desenvolvi também algumas coisas fora do panorama partidário. Recordo-me, por exemplo, de uma carga policial que houve com alguma violência, e sobre a qual, demonstrando a brutalidade da atuação das forças policiais, produzimos cartazes que evidenciavam de forma bastante clara essa violência. Esses cartazes foram feitos por processos muito artesanais, durante uma noite para que no dia seguinte estivessem nas ruas. Mas não tive assim uma produção muito elevada porque, como te disse, era uma atividade mais episódica do que propriamente de fazer isso de forma sistemática.

### **2. Qual era o estado das artes gráficas nos anos 70 no Porto? Havia muita produção e intervenientes a este nível no Porto?**

Não posso deixar de referir que foi ainda durante os anos 70 que foi criado o curso de Design Gráfico na, então, Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Eu na altura, em 75, regresssei a Portugal e vim acabar o meu curso, que tinha iniciado no princípio da década de 60 e, inclusivamente, optei por mudar de curso e integrei o primeiro curso de design gráfico. Portanto, faço parte da primeira fornada de licenciados nesta área. As coisas nessa altura começaram, efetivamente, a mexerem. Anteriormente, antes da criação do curso, não posso deixar de citar o Armando Alves que ainda sem existir um curso de design, foi introduzindo o design no curso de pintura da mesma escola. Se havia muito produção? Havia alguma... de qualquer modo é a criação do curso que tem uma ação exponencial sobre essas coisas. E digamos que os cartazes que eram feitos no âmbito das próprias tipografias passam a ser projetados por pessoas que os levavam a essas casas para imprimir. Porque o que acontecia na altura era que os próprios tipógrafos faziam o design dos cartazes e passou então a haver, de forma mais sentida, essa separação entre quem projeta e quem produz. E além disso, havia que dar resposta às necessidades. Nessa altura, havia muita coisa que fervilhava. Era um período muito rico nesse aspecto, e havia que dar resposta a essas coisas. Respostas a necessidades de convocações, necessidade de as pessoas participarem, necessidade de denunciar... Aliás, os cartazes que me mostras aqui denotam também uma entrada no campo cultural, por exemplo, este cartaz sobre o Fitei e tantos outros, que gravitam numa área muito próxima.

### **3. Na década de 70, o que se fazia no Porto acontecia a par do que se fazia em Lisboa? Que discrepâncias eram vistas a nível das artes gráficas?**

Não vejo que houvesse grandes diferenças, isto está tudo muito ligado propriamente a pessoas. Aliás, penso que é difícil estabelecer uma distinção fora das pessoas. Vê um caso concreto, se eu em vez de estar no Porto estivesse em Lisboa teria feito, não as mesmas coisas, mas teria sido o mesmo tipo de intervenção. Estava mais ligado a pessoas do que ao haver escolas, até porque escolas não havia. Como te disse, só a partir desta altura é que surgiram as escolas.

### **4. Está o desenvolvimento das artes gráficas no Porto intimamente ligado com o despoletar da revolução e do desenvolvimento do design político?**

Penso que há uma relação, como é evidente. Acho que é difícil estar aqui a separar o campo da política e o campo da cultura. As duas coisas parecem-me muito ligadas e nessa altura havia muita interatividade cultural, não era só a atividade política. Porque na atividade cultural aconteciam mais coisas, surgiram grupos, entidades, etc. E não há dúvida que isso catalisou, de certa forma, não só propriamente o cartaz político, mas sim político-cultural.

**5. Será possível defender que a questão do conceito de autoria é aplicável quando se fala em cartaz político? Será pertinente, nesta dissertação, desenvolver uma análise tendo em conta esta questão?**

Por acaso esta questão é curiosa. Penso que existem muitos casos concretos em que isso acontecia, porque apesar de ser um cartaz político, eram cartazes que tinham autores e autores esses que faziam as coisas à sua maneira. Há casos em que a sua autoria estava perfeitamente marcada. Eu consigo perfeitamente distinguir alguns cartazes que aqui tens, claro que posso errar e não acertar em todos, mas alguns cartazes eu estou a revê-los porque os vi na rua na altura, mas acho que era capaz de ter grandes probabilidades de acertar nos autores de muitos. Eu, curiosamente, tinha uma concepção que normalmente me levava a não assinar essas coisas. Fazia-o de forma anónima, não por ter qualquer medo de represálias nem para me defender. Porque felizmente, depois do 25 de Abril, acabou-se a caça às bruxas e uma pessoa não tinha esse tipo de receio. Da minha parte, até no *commercial design*, para distinguires do político, também não assinava o trabalho. Claro, que houve alturas em que assinei. Mas havia uma tendência para não assinar a obra gráfica. Este conceito possivelmente tem um pouco a ver com a separação entre o designer e o artista. [pausa] E se calhar de uma forma não muito correta, muitas vezes recusava-se essa ligação à arte, ao artista. Era mais o ofício do designer do que a arte do designer. Na minha perspectiva, o design é simultaneamente várias coisas, é arte, ciência, tecnologia... mas também é arte.

**6. Considera que o cartaz é uma ferramenta essencial, no pós 25 de Abril, na propaganda política? Como pensa que ela atingiu esse estatuto?**

É inegável a importância do cartaz no pós 25 de Abril. É inegável. Havia uma forte produção de cartazes e foi uma das ferramentas fundamentais na divulgação de ideias: o cartaz era um meio privilegiado para esse efeito. Tal como as pinturas murais. Mas o cartaz foi sempre usado para promover qualquer acontecimento, sempre usado a pretexto de tudo.

**7. Considera o elemento “cor” fulcral em cartazes de propaganda política? Para si, que significações esse elemento atinge ao ser associado a ideologias políticas? De que modo se diferencia o uso deste elemento neste tipo de cartazes em comparação com qualquer outro tipo?**

Em relação à cor, digamos que a cor tem conotações políticas e ela foi utilizada muitas vezes considerando esse facto. Mas também temos de considerar um outro aspecto que se centra no facto de, muitas vezes, estes cartazes políticos serem feitos com poucos meios. E, como sabes, o acréscimo de cores, a introdução da cor, tem custos. E era muito frequente ver cartazes resolvidos com poucos meios, só com uma ou duas impressões, o que não tornava a cor um elemento tão elaborado. Normalmente eram coisas feitas com poucos meios e a baixos custos. E se vires, a maior parte dos trabalhos que tens aqui, foram feitos só com uma ou duas cores. Há uns que não, claro, mas era muito frequente haver alguma sobriedade na utilização da cor e que tinha a ver com os aspectos económicos. Poucos meios para não encarecer a produção dos cartazes, embora a cor também fosse utilizada na simbologia política. Faziam-se muitos cartazes, mas não havia por trás organizações ricas e, portanto, eles tinham de ser feitos com custos reduzidos: desde a qualidade dos papéis ao número de impressões.

**8. Que pontos definem, a nível formal e conceptual, os seus cartazes políticos e o que os afasta de qualquer outro tipo de cartaz que desenvolveu?**

Em relação a esta questão... Acho que não se afastam muito. Um pessoa encara sempre o problema da mesma maneira, e na altura não era diferente. Ou seja, uma pessoa tem um problema e tem de o resolver com alguma eficácia. Mas por exemplo, conheci designers que se recusavam a fazer design comercial, só faziam design político e trabalhavam, portanto, em partidos, sindicatos e organizações de cariz cultural, recusando-se a fazer cartaz de *commercial design*.



## ARMANDO ALVES

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 10 de Outubro, 2012 – Atelier Armando Alves | Gravação áudio, 14:57

### **1. Qual era o estado das artes gráficas nos anos 70 no Porto? Havia muita produção e intervenientes a este nível no Porto?**

No Porto, por esta altura, as coisas estavam muito no começo do desenvolvimento que as artes gráficas vieram a ter posteriormente. Havia pouca gente a trabalhar nesta área e muitos dos cartazes políticos eram feitos diretamente nas tipografias e nas litografias pelos artistas que trabalhavam lá. No meu caso, como eu já trabalhava nesta área das artes gráficas, e nesta altura estava muito ligado ao Partido Comunista Português, acabei por ser consultado variadíssimas vezes, diria centenas de vezes para fazer intervenções nesta área do cartaz político.

### **2. Como descreve a realidade do seu trabalho ao nível do cartaz político nas décadas do pós 25 de Abril: que meios tinha, que prazos, que orçamentos; que referências internacionais seguiam; como pensavam este meio.**

O cartaz político era uma necessidade de comunicar com as pessoas de uma forma que era na altura bastante utilizada. Os meios que eu tinha... bem, obviamente que eu ao conceber um cartaz tinha que ter uma ideia para o cartaz, tinha que ter um texto para o cartaz, e com essas duas coisas a forma do cartaz aparecia. Orçamentos para isto era uma coisa que me ultrapassa completamente por uma razão muito simples: eu não recebia um tostão por qualquer cartaz que fiz ao longo dos anos para o partido, nem quaisquer outros cartazes políticos. Digamos que era assim uma espécie de trabalho por amor à causa e, portanto, não era sequer remunerado. Referências internacionais não havia, propriamente, não seguia referências nenhuma. Eu fazia as coisas na base do que me era solicitado e, com isso, apresentava um cartaz que, no fundo, era depois executado.

### **3. Considera que existe uma linguagem gráfica, a nível da produção do cartaz político do pós 25 de Abril, delineadora de um estilo portuense?**

É curiosa esta pergunta porque de facto o que eu sinto é que, como eu fazia uma grande quantidade de cartazes, havia muita gente que seguia a linha gráfica que eu manifestava, que eu impunha nos meus cartazes. De tal modo que hoje, como já vimos de resto nas nossas duas conversas, tive dificuldade em descobrir se alguns cartazes eram ou não meus devido à semelhança imensa que eles tinham com as minhas coisas. Mas como eu não tinha, enfim, a certeza absoluta que eram meus, dei-os como se não fossem. De facto, nessa altura, tinha muitos seguidores, tinha muitas pessoas nas gráficas e sobretudo nas oficinas que seguiam o meu tipo de trabalho.

### **4. Como se lidava com a questão da ideologia política e da necessidade de se fazer produção artística para ela? Era meramente “profissional”? Ou de facto havia, no artista, uma consciência política? Acreditava naquilo que faziam?**

Esta resposta já está mais ou menos dada. Porque no fundo era uma carolice, era um amor à causa, era portanto uma consciência política efetiva. E, por outro lado, a minha formação artística aliada a essa consciência, acabaram por dar nesta área um trabalho que foi, de certo modo, reconhecido.

### **5. Está o desenvolvimento das artes gráficas no Porto intimamente ligado com o despoletar da revolução e do desenvolvimento do design político?**

Não... [pausa] acho que não está propriamente ligado ao despoletar da revolução. São coisas distintas. Houve muita gente que apareceu por esta altura a iniciar esta atividade das artes gráficas, não pela via política, mas pela via realmente

da necessidade de comunicar que se foi afirmando cada vez mais. Ou seja, apareceram na altura outros artistas a iniciar o seu trabalho na área gráfica sem ter a ver necessariamente com a revolução.

**6. Que pontos definem, a nível formal e conceptual, os seus cartazes políticos e o que os afasta de qualquer outro tipo de cartaz que desenvolveu?**

Os meus cartazes políticos tinham a ver com a necessidade de uma comunicação que me era dada através de um texto e eu depois arranjava uma forma gráfica de apresentar esse texto. No fundo isto era como quase todos os cartazes que iam aparecendo nesta área política. O que diferencia os meus dos outros era uma certa linguagem que, no fundo, quando eles apareciam nas paredes, toda a gente me dizia “Ah! Mais um cartaz!”. Portanto, reconheciam, realmente, um estilo gráfico, que era o meu estilo, e que, de certa forma se afirmava com a apresentação dos cartazes políticos.

**7. Como vê o recorrente uso do elemento Bandeira Nacional na produção cartazista política (pós 25 de Abril)? Considera-o relevante como símbolo? No cartaz que desenvolveu para o Dia Internacional da Mulher, faz referência a esse elemento. O que pretendia demonstrar ao usá-lo?**

Há realmente uma alusão persistente ao verde e ao vermelho [diz depois de analisar os cartazes do arquivo]. Este meu cartaz para o Dia Internacional da Mulher foi feito a partir de uma fotografia de um fotógrafo francês do qual eu não me recordo do nome, mas que eu utilizei juntando-a a estes dois elementos e a legenda: o “Dia Internacional da Mulher a 8 de Março”. De facto o elemento bandeira era muito usado. Mas, no meu caso, não era usado muito explicitamente.

**8. Muitos dos seus cartazes tinham um carácter gráfico / tipográfico. Nutria especial interesse pela tipografia? O que suscitou esse interesse e o que ganhava um cartaz de cariz político em ter uma força tipográfica tão forte?**

Como já referi na última conversa que tivemos, havia muitos cartazes que tinham de ser feitos de um dia para o outro, eram pedidos alguns no próprio dia até: eram pedidos de manhã e alguns à tarde já estavam pré-impressos. Portanto, muitos deles eram feitos em tipografia direta, que era o mais rápido, mas feitos na própria gráfica. Aí, eu compunha as coisas com os artistas da tipografia, compunha os textos, fazia-se provas e imprimia-se imediatamente a seguir. Portanto, essa característica, que é o caso destes cartazes [aponta (1, 2, 3)] muito gráficos, muito arrumados e cuidados, mas são essencialmente gráficos, não há elementos nenhuns a não ser a foice e o martelo.

**9. Análise de dois cartazes.**

No cartaz *Dá mais força à liberdade* (4), é um dos cartazes onde aparece realmente uma manifestação, com bandeiras e um movimento de agressividade de uma massa popular. Este cartaz é exemplificativo de alguns momentos em que era importante esse movimento de massas e, no fundo, o próprio cartaz transmitia essa necessidade e era mais uma forma de afirmação da necessidade de motivar o povo para as lutas que se desenvolviam nessa altura.

Um dos cartazes que eu acho mais interessantes e que foi para mim o mais motivador, e que foi um cartaz que eu fiz inclusivamente sem ninguém me pedir e que fui oferecer à sede do MDP/CDE, foi este: *A vontade popular* (5). Ele data de 74 e foi um cartaz que ninguém me pediu, mas que eu fiz exatamente numa manhã, depois foi impresso e eu fui entregá-lo à sede do MDP/CDE como oferta e que eles depois utilizaram, inclusivamente, como símbolo aquela mão com o “V” de vitória e a pomba. Tem esse aspecto interessante. Foi uma oferta que eu quis fazer ao MDP, para assinalar a constituição do movimento.

1



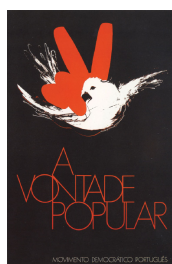
2



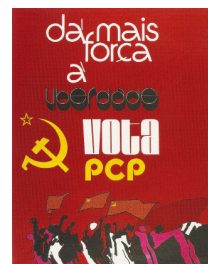
3



4



5







## HELENA BARBOSA

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 11 de Outubro, 2012 – Via Skype | Helena Barbosa | Gravação áudio, 1:07:34

### **1. Foi a cidade do Porto um palco aceso na produção de cartazes político na época do pós 25 de Abril? Nesta cidade vivenciou-se o despoletar da revolução e do design político de forma tão intensa como em Lisboa?**

Nesta altura eu era muito pequenina [risos]. Não posso dar uma informação concreta em relação ao Porto, mas lembro-me exatamente de ter chegado de Moçambique. Portanto, aterrei no aeroporto de Lisboa, e uma das coisas que me chocou, por um lado no bom sentido porque fiquei extremamente marcada pela presença dos cartazes políticos que na altura estavam afixados em Lisboa, foi realmente a quantidade de cartazes, mas sobretudo a questão da poluição visual que existia na cidade. Lembro-me que foi marcante essa situação porque eu vinha de Moçambique e a informação que lá havia era mais controlada, e por isso era raríssimo ver cartazes afixados na rua da mesma forma que existia em Lisboa. Também lembro-me de antes de ter saído de Portugal, que a existência de cartazes era muito reduzida. Agora... refere nesta questão se a revolução do design político aconteceu da mesma forma que em Lisboa... Eu penso que sim, porque a revolução do design político... quando escreve refere-se à forma de comunicação dos cartazes políticos? [Sim] Do Porto não me recordo da mesma quantidade de cartazes que existiam na rua em relação a Lisboa mas acredito que sim.

### **2. Armando Alves, João Nunes, Jorge Afonso, Jaime Azinheira, José Rodrigues, Isolino Vaz, Amândio Silva, foram nomes que se sobressaíram no contexto do design político portuense. Será possível defender que a questão do conceito de autoria é aplicável quando se fala em design de cartaz político? Será pertinente, nesta dissertação, desenvolver uma análise tendo em conta esta questão?**

Nesta questão “Será possível defender que a questão do conceito de autoria é aplicável quando se fala em design de cartaz político?”, eu acho que sim. Claramente que sim, porque independentemente do cartaz político enunciar um determinado tipo de conteúdo, é possível perceber, dentro da produção dos autores (independentemente de serem estes autores ou outros, isso eu posso falar com conhecimento de causa) é possível perceber que, apesar de estarem a dar resposta a um programa específico neste contexto que se relaciona com cartaz político, eles conseguem sempre introduzir um cunho pessoal a nível de identificação da sua marca e conseguem traduzir aquilo que nós podemos designar por identificação da sua própria obra sem ter uma assinatura. Portanto, acho que o cartaz político, à semelhança dos outros cartazes –também para não ficar a pensar que isto acontece com o cartaz político e não acontece com o cartaz comercial ou cultural – a situação, de uma forma ou de outra, acaba por acontecer em todas estas categorias de cartazes. Mas é reconhecível. Depois pergunta se “Será pertinente, nesta dissertação, desenvolver uma análise tendo em conta esta questão?”, eu acho que sim, é extremamente importante porque é através do reconhecimento de uma representação, que é possível conseguirmos reconhecer o autor, significa que há uma singularidade no seu discurso visual e é isso que distingue a sua produção. Em concreto, quando eu estava a seleccionar cartazes para o meu doutoramento, e havia muitos que não tinham assinatura, mas eu, pela forma das representações, dizia “Este deve ser do Francisco Providência”... e punha de lado, e acabei por ficar com uma amostra composta por uma série de cartazes nestas condições. Apesar, de não terem assinatura eu achava que seriam de determinados autores. Por exemplo, o Henrique Cayatte também me suscitou algumas dúvidas, vim a verificar que todos os cartazes que eu tinha dúvidas eram dos autores que eu pensava que eram [risos]. Portanto, isto significa que eles, de uma forma ou de outra... atenção, eu também estou a dizer isto... não são todos os designers que possuem esta característica, porque como sabe, a nível da produção autoral, há autores que ficam mais afetos à sua representação, ou seja, não são indiferentes àquilo que têm de fazer em termos de resposta ao programa, mas são muito coerentes na sua linha de produção. Portanto, é essa coerência visual que lhes permite fazer um cartaz, não o assinarem, e nós reconhecermos a sua produção como desse autor, consequentemente, conseguimos fazer sua a identificação, sem a sua assinatura. Por isso, eu acho extremamente pertinente que queira desenvolver este tópico no seu mestrado. E se conseguir até, através de exemplos que tenha de cartazes que não estão assinados, perceber que existe ali um estilo que é relacionado com o trabalho ou do João Nunes, ou do Jorge Afonso... Por acaso eu tenho um cartaz do Jorge Afonso que não estava assinado por ele e depois vieram-me confirmar, não o

Jorge Afonso porque não tive oportunidade de falar com ele, mas por pessoas que também conhecem o trabalho dele e viram o meu trabalho de doutoramento, confirmando-me que o cartaz era dele. Isto significa alguma coisa, e o facto de significar alguma coisa, esta pequena coisa (a assinatura enquanto elemento muito reduzido que é colocado no cartaz), é um ponto muito importante quando estamos a falar de autoria nos cartazes.

[interrupção nossa: Por acaso aconteceu uma coisa engraçada com muitos cartazes que achava que eram do Armando Alves porque são muito idênticos em muitos “maneirismos” que se vêem nos cartazes que são realmente dele, e que quando fui falar com ele e lhe mostrei todo o arquivo recolhido ele próprio demonstrou dificuldade, nesses cartazes, se eram dele ou não. Como estava na dúvida, acabou por dizer que não. Mas disse que havia realmente muita coisa que era parecida, e que já na altura sentia isso, que “copiavam” muitos arranjos gráficos que eram característicos do seu trabalho.]

Há outra situação que realmente se passa nesses casos: as influências ou o grau de proximidade em termos de estilo em alguns autores. Influências essas que podemos dizer que são de inspiração e outras que são mais cópias de modelos [risos], podemos falar assim. O que é que eu quero dizer com isto? Eu encontrei cartazes que são claramente cópias, por exemplo, de cartazes do João Machado, ainda por cima não são cópias bem feitas, portanto, isso de alguma forma já enuncia a falta de qualidade de quem fez esses cartazes. E depois nota-se também algum cruzamento entre autores onde se percebe que existem essas influências mas já não são as cópias: são reinterpretações, e penso que essas reinterpretações até são cruzadas, não é só num sentido, de um autor para outro, mas às vezes entre autores. A ideia que eu tenho a nível da produção realizada no Porto, por causa da escola do Porto, é que há, claramente, um estilo que está muito associado à produção cartazista realizada aqui no norte. Por acaso, é um caso muito interessante e que penso que o seu estudo vai revelar isso de certeza absoluta. Nós temos um grupo, pelo menos estas gerações mais velhas enunciam uma tendência estilística, embora depois cada um dos autores, em patamares distintos ao nível da representação apresentem as suas especificidades, mas para todos os efeitos eles acabam por comungar de um discurso que é muito próximo. E eu acho que isso tem a ver com a influência da própria escola ou deste meio geográfico pois o Porto sempre foi mais “forte” nesse sentido, do que Lisboa.

[disse que os autores mais conhecidos evitavam o uso da fotografia, e o designer João Nunes também é uma exceção, não?] Sim, o João Nunes é um fotógrafo nato, é uma exceção muito grande à regra, mas isso tem a ver com o próprio estilo de cada um. Quando digo isto falo de uma forma muito global, por exemplo, o Armando Alves e do Jorge Afonso (daquilo que eu conheço e também em relação aos outros não sei precisar informação porque nunca vi o trabalho deles em termos de produção de cartazes) mas a informação que eu tenho do Armando Alves dos anos 80 é que utiliza o desenho, ele não faz recurso à fotografia. Portanto, nesta pequenina amostra leva-me logo a concluir isso que eu referi, que é o facto de se evitar muito a questão da fotografia e isso é, de alguma forma, uma situação que se vê em outros autores do cartaz político português. Não do Porto, mas os nomes mais conhecidos usam o desenho para representar a informação e não usam a fotografia.

### **3. Que pontos definem, a nível formal e conceptual, os cartazes políticos e o que os afasta de qualquer outro tipo de cartaz?**

Portanto, nesta pergunta está a dizer se existe uma espécie de característica que nós podemos identificar como cartaz político e que nunca poderia ser outro tipo de cartaz. Bem, para este período de 70 / 80, e como arranca logo em 74... Eu consigo ter uma noção dessa diferença se olhar para o ano de 73 [risos]! Portanto, antes da revolução, e durante os anos 70, há claramente uma grande ruptura em termos das representações visuais que existem nos cartazes. Eu acho que, em primeiro lugar, está a cor, e aquela que predomina, sobretudo nos anos 70 (no período da revolução) é o amarelo e o vermelho. São cores muito fortes. E, obviamente, existe uma certa incidência muito forte na presença dos símbolos dos partidos. Acho que são talvez os dois pontos fortes em termos daquilo que se comunica no cartaz político. Depois, há uma situação que é também interessante: a presença da fotografia, embora tenha percebido que grande parte dos autores, ou melhor, dos autores mais conhecidos, evitam o uso da fotografia, que conforme referi é um caso também

muito particular por preferirem comunicar através do desenho. Temos também, a nível da comunicação, um grau de simplificação muito grande do ponto de vista da quantidade de conteúdos que existem nestes cartazes políticos. São muito mais reduzidos, há também a nível das mensagens muita informação curta, frases-chave, frases que se tornaram ícones, também. Portanto, há uma retórica a nível de discurso que também ficou marcada na memória das pessoas: “o povo unido jamais será vencido”, por exemplo. São frases que aparecem nos cartazes e eram confinadas a palavras de ordem e de motivação, eram muito mais assertivas e que incitavam mais à ação, enquanto que nos cartazes políticos que antecedem, apesar de muitas vezes dizerem “Votem” (aliás, diziam “Votai”), o discurso era claramente diferente. Antes o discurso era conservador e este é mais real, predispõe muito mais à ação das pessoas e motiva mais à intervenção. Em relação aos símbolos, fica fora de questão que o cravo vermelho será talvez o ícone mais representado e tornou-se no ícone daquilo que foi a revolução de 74. Ainda hoje, qualquer cartaz que seja alusivo a esse período é normal que tenha o cravo representado. E há outras situações, como o uso da pomba que também aparece com frequência; e a questão da mão, do punho cerrado. A mão era a mão libertadora, é a mão do “v” de vitória, é a mão que quebra uma corrente. Para mim, são estas as referências. Uma coisa que também importante é a questão das marcas dos partidos: a maior parte dos partidos tem uma informação visual semi-abstrata. Por exemplo, o Partido Socialista, tem o punho cerrado, mas depois o próprio desenho, porque é mais simplificado e a forma como ele está colocado no cartaz, pensando que por exemplo só essa informação visual é que era colocada a ocupar uma área muito grande do cartaz, teria um efeito muito grande quando estavam colocados muitos cartazes, como estavam na altura, numa superfície. Portanto, os símbolos dos partidos ganharam uma força e um peso muito fortes não só pela carga que estava associada ao próprio partido, mas, sobretudo pelo seu desenho e pela sua repetição (porque cada cartaz funciona como um módulo e depois nós temos uma ideia de padrão quando eles estão afixados numa parede). O símbolo do MDP/CDE, que é conhecido como “pata de galinha”, fez com que os cartazes deste partido causassem grande impacto na altura exatamente pelo próprio desenho do que é o símbolo do MDP/CDE. Primeiro, davam uma ideia muito abstracta daquilo que o partido era, do ponto de vista da representação, e simultaneamente, davam uma ideia muito abstracta do que era o cartaz. A forma como esses módulos eram repetidos tinham um impacto muito grande porque as linhas da direita e da esquerda quase que se tocavam nas da direita e esquerda dos cartazes ao lado, portanto, o conjunto quase que fazia um jogo contínuo de informação. E ficaram na memória ao contrário de outros partidos, o que também é interessante. No meu doutoramento, como entrevistei várias pessoas que viram a minha coleção, algumas delas referiram essa questão da importância de símbolos de partidos que acabaram por ficar mais depressa na memória, exatamente pela força que os próprios símbolos tinham enquanto elementos representados pelo seu carácter abstracto.

#### **4. A produção de cartaz era já antes da revolução um meio por excelência, ou foi o 25 de Abril que o impulsionou? Que evolução tem esta ferramenta cartaz ao longo das décadas de 70 e 80?**

Não, de maneira alguma. Não foi o 25 de Abril que impulsionou o cartaz. A produção, a nível do cartaz, já acontecia antes do 25 de Abril. Agora, acontecia de forma controlada, havia algum cuidado, como sabe, na inserção da informação. É interessante perceber que a inserção da informação que era feita antes do 25 de Abril, tinha um controlo por parte do Estado a dois níveis: uma passava por aquilo que se chama a censura, mas o processo que estava relacionado com os cartazes relativamente à censura estava mais afeto às questões de ortografia do que propriamente com questões relacionadas com as representações. O que é que isto quer dizer: para todos os efeitos, os autores tinham liberdade de expressão (e isto tem a ver com o que falávamos na questão anterior sobre a autoria) dentro da sua própria expressão. Mas isto não significava que pudessem representar aquilo que eles quisessem. Imagine que eu encomendava um cartaz à Joana – eu sou o Estado Novo – e dizia à Joana que o cartaz tinha de ter a representação de uma casa e de um telefone, e a Joana já sabia que o cartaz tinha obrigatoriamente de conter aquela informação. Agora, do ponto de vista da expressão, do desenho dessa representação, isso já ficava a cargo da Joana. Aí, eu Estado Novo, já não intervinha muito nessa questão. Portanto, são duas situações distintas. Eu tenho um artigo escrito sobre isso, “The design of portuguese political poster: two politics, two discourses”. Agora, em relação à segunda questão... [referimo-nos em relação à sua importância] Ele tem uma importância brutal, o cartaz nesta altura ainda desempenha um papel muito importante do ponto de vista daquilo que pretende comunicar. E foi de tal forma importante que na impossibilidade de imprimirem

cartazes ou para fazerem perdurar mais tempo a mensagem, eu chamo a isso, e tenho alguma ousadia em fazê-lo e assumi isso no doutoramento, chamo cartazes aos murais que são pintados nas cidades. Porque há claramente uma intenção, porque para todos os efeitos o cartaz é um artefacto efémero. Paralelamente, havia uma coisa interessante que é o grau de competitividade entre os partidos (os da direita colocavam cartazes afixados na rua e depois vinham os da esquerda e colavam os cartazes deles por cima dos outros [risos]). Ou seja, havia uma competitividade em termos de colocação de cartazes nesses espaços. Os murais, para todos os efeitos, havia algum respeito em deixar esses espaços em aberto, ou seja, ninguém colocava cartazes sobre esses murais, sobre as pinturas feitas nas paredes. Além disso como o desenho dessas pinturas, eram muito bem pensado do ponto de vista gráfico e havia situações em que tinham resultados muito interessantes, para todos os efeitos aquilo era quase considerado uma obra de arte e tornou-se uma informação que era intocável e perdurava no tempo, por isso, conseguia-se estar muito tempo sem reimprimir, a voltar a colar... Por isso, evitava-se todo um processo que está associado à colocação de cartazes e à sua afixação nas ruas e, portanto, há essa particularidade. Agora, na minha opinião, o que acontece ainda nestas décadas, é que o cartaz político entrou em decadência, não só do ponto de vista da sua comunicação gráfica como também enquanto objecto que publicita informação política. Nos anos 90, por exemplo, o cartaz não tem o mesmo impacto que teve o cartaz dos anos 70 ou 80 porque, entretanto, as pessoas começam a ter acesso a outras formas de comunicação que dantes não tinham. E então, sobretudo com o aparecimento da internet, há um grau de desinteresse muito grande pelo cartaz. Este grau de desinteresse não implica que o cartaz não tenha futuro, aliás eu acho que o cartaz nunca vai perder a sua existência independentemente de outras formas comunicacionais. Para todos os efeitos, é uma década quase, nos anos 70 e 80... O que é que ela pode ter evoluído?... Eu acho que ela evoluiu principalmente na questão da sua representatividade, essencialmente. Para além da a sua representatividade em número existe também a sua representatividade em termos de ocupação de espaço porque com o aparecimento dos outdoors, temos cartazes que são puzzles, estamos a falar de grande formatos. Estes motivos podem ser as diferenças que marcam entre estas décadas.



## FERNANDO DIAS

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 12 de Outubro, 2012 – Via email | Fernando Dias

### Dados pessoais.

Nome: Fernando Dias

Data de nascimento: 20/02/1943

A minha entrada para o Partido dá-se no ano de 1971, embora já antes desta data participasse em ações de carácter político. Até à minha entrada na clandestinidade, em fins de 1972, participei, com outros camaradas meus, em várias ações de agitação contra o regime fascista (distribuição de propaganda, participação em manifestações, pichagens de palavras de ordem contra a guerra colonial, a carestia de vida, pela liberdade dos presos políticos, contra a PIDE, etc.); a minha passagem à clandestinidade, como tipógrafo, derivou da necessidade de o Partido ter que substituir um velho camarada que, por razões de saúde (cancro do fígado), foi forçado a abandonar essa tarefa, que exercia há dezenas de anos. Como tipógrafo, assumi a tarefa de composição e impressão de comunicados, tarjetas de agitação, boletins de sectores profissionais: “O Têxtil” e “A Terra”, etc., numa tipografia clandestina, até ao 25 de Abril de 1974. Depois desta data, tenho continuado a dar o meu contributo ao Partido, fundamentalmente na mesma área das artes gráficas (composição, saída de fotolitos; impressão; concepção gráfica de cartazes, folhetos, tarjetas, brochuras e livros, etc.), área onde me mantenho até hoje.

### 1. Como descreve a realidade do seu trabalho ao nível do cartaz político nas décadas do pós 25 de Abril: que meios tinha, que prazos, que orçamentos; que referências internacionais seguiam; como pensavam este meio.

Nos tempos agitados que seguiram ao 25 de Abril, a realidade era mais ou menos a seguinte: devido à sucessão de acontecimentos políticos que se davam de forma muito acelerada, quando nos era posta a necessidade de executarmos qualquer trabalho gráfico de apoio a uma ação política, tínhamos que o despachar no mais breve espaço de tempo, muitas vezes em questão de horas. Nestas condições, o prazo era determinado pela urgência do acontecimento, os orçamentos tinham que se sujeitar às dificuldades financeiras do Partido, e quanto a referências internacionais estavam fora de questão – as referências eram as nossas, portuguesas. A forma como pensávamos este meio era basicamente a seguinte: as coisas tinham que ser feitas de qualquer maneira, e para isso o empenhamento, a disponibilidade, a consciência política de cada um eram fundamentais, uma vez que os acontecimentos da altura não nos davam tempo para hesitações ou demoras.

### 2. Qual é a sua formação? Tem alguma formação em artes plásticas ou design?

Não tenho formação académica completa em qualquer área: frequentei na idade escolar o antigo curso de Formação de Serralheiro, que não concluí. Seguiu-se o período de serviço militar, durante 3 anos, na Força Aérea. Quando regresssei à vida civil, fui funcionário público, durante alguns anos, e depois controlador de qualidade na fábrica de garrafas Barbosa & Almeida, em Gaia. Durante este período, frequentei em horário nocturno, durante 2 anos, o curso de Pintura Decorativa na Escola Soares dos Reis, que não cheguei a concluir. Desde que me conheço, fui uma pessoa tida como tendo “jeito para o desenho”. Quando frequentei a Soares dos Reis, os meus professores das disciplinas de vertente artística incitaram-me a desenvolver as qualidades que, segundo eles, eu poderia aproveitar e potenciar. Por várias vicissitudes, nunca concretizei em pleno essa possibilidade, embora as actividades que tenho tido ao longo destes anos estejam, de alguma maneira, relacionadas com a vertente artística.

### 3. A produção de cartazes para o partido, aqui no Porto, era frequente e significativa? Tem consciência de que o mesmo acontecia nas restantes cedes portuenses dos outros partidos?

A produção de cartazes era muito intensa e as tiragens muito significativas nesses anos. Tanto assim, que a impressão

dos cartazes de maiores dimensões (50 x 70 cms), pelo menos até 1976, era encomendada a empresas externas (nomeadamente a Inova, que nos assegurou a maior parte da sua produção), devido a não termos máquina deste formato nessa altura. Só mais tarde o Partido adquiriu uma impressora em 2.ª mão, assegurando a partir daí as tiragens. Os outros partidos – qualquer deles –, embora também produzissem, como é evidente, os seus cartazes, não dispunham de uma máquina partidária e de uma militância tão efetiva como a nossa, e tinham por isso mais dificuldade em responder à pressão dos acontecimentos.

**4. Que pontos definem, a nível formal e conceptual, um cartaz de cariz político e o que o afasta de qualquer outro tipo de cartaz?**

Embora não tenha conhecimentos teóricos para opinar com profundidade sobre a questão colocada, a prática e alguma leitura que tenho feito de forma autodidata diz-me que o cartaz político não deve ser confundido com o cartaz publicitário, o que por vezes acontece. Assim, o cartaz político deve, quanto a mim, ser muito claro e objectivo na mensagem a transmitir, utilizar caracteres bem legíveis, cores apelativas e de alguma maneira adequadas à essência do acontecimento, e quaisquer outros elementos gráficos que se adequem ao seu enriquecimento artístico e ao significado do evento. Quanto a cartazes de outros tipos que não o político, a utilização das cores, dos tipos de letra, dos elementos gráficos, bem como a mensagem, podem e devem ser abordados de maneira muito diferente, havendo a possibilidade de uma concepção gráfica mais versátil.

**5. Considera que o cartaz é uma ferramenta essencial, no pós 25 de Abril, na propaganda política? Como pensa que ela atingiu esse estatuto?**

Em minha opinião, o cartaz foi uma das ferramentas centrais na propaganda política de qualquer partido nesse período, uma vez que os meios de propaganda da altura não estavam tão evoluídos como atualmente. Hoje há formas novas de comunicação, que permitem outras abordagens à maneira de fazer a propaganda de qualquer acontecimento. O cartaz atingiu esse estatuto porque, quanto a mim, o ambiente social que se vivia, de agitação quase permanente, tornou-o num veículo privilegiado de agitação e propaganda.

**6. Considera que os cartazes do partido desta altura (falando apenas da produção para a região norte) eram detentores de uma linguagem própria que, de certa forma os identificava? Mesmo quando feitos por diversos autores? (mostrar exemplos que exemplifiquem esta questão)**

Os cartazes do Partido terão sempre uma linguagem própria e singular, determinada pela nossa concepção de sociedade, objectivos da luta que travamos e ideias que defendemos, que são bem diferentes das de qualquer outro partido. Por isso a linguagem reflete essa outra concepção de sociedade e de valores. Embora a mensagem dos cartazes obedecesse à linha política do Partido, e por isso haver sempre, quanto a isso, uma identidade própria, a sua concepção gráfica era determinada pela maneira de ver e de sentir de cada artista, havendo por isso liberdade criativa. Nesse aspecto, é exemplar a produção gráfica de cartazes do Partido por parte do pintor Armando Alves, que nesse período deu uma contribuição preciosa na nossa propaganda política. Os seus cartazes distinguem-se pela excepcional qualidade gráfica.

**7. Considera o elemento “cor” fulcral em cartazes de propaganda política? Para si, que significações esse elemento atinge ao ser associado a ideologias políticas? De que modo se diferencia o uso deste elemento neste tipo de cartazes em comparação com qualquer outro tipo?**

Considero o elemento cor muito importante na propaganda política, uma vez que ela tem, embora de uma maneira não determinante, um peso simbólico associado às várias maneiras de sentir o mundo e a vida. Por exemplo, o amarelo é relacionado, no movimento operário, aos traidores do proletariado ou defensores do capital; o negro ou o castanho estão ligados às ideologias fascistas ou nazis, traduzindo o sentido mais violento e objecto das relações humanas; o vermelho

está relacionado com o sentido humanista da vida, com a luta travada ao longo de gerações pelo fim da exploração do homem pelo homem e pela sua dignidade plena. Quanto aos cartazes publicitários, de cariz comercial, há mais latitude quanto à utilização da cor, embora também nesta área haja cores que podem ser associadas à área alimentar, de higiene, à ecologia, à área marítima ou aquática, etc., que também têm a sua simbologia própria.

#### **8. Como vê o recorrente uso do elemento Bandeira Nacional na produção cartazista política (pós 25 de Abril)? Considera-o relevante como símbolo?**

Quanto ao uso do elemento bandeira nacional, o mais frequente era a utilização, somente, das cores respectivas (vermelho e verde) nalguns pormenores gráficos, e a sua relevância derivava da noção de que o PCP, sendo um partido internacionalista, no sentido de que defende a unidade dos trabalhadores de todo o Mundo contra a exploração capitalista, é, em primeiro lugar, um partido eminentemente nacional e patriótico.

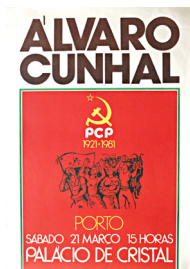
#### **9. Por último, pedia-lhe que, dos cartazes na folha seguinte, identificasse aqueles que foram desenvolvidos por si ou por Hermínio Bastos. Depois pedia-lhe também que seleccionasse um dos cartazes de sua autoria e o analisasse.**

O cartaz escolhido é o *Álvaro Cunhal* (1). Foi concebido para um comício com o camarada Álvaro Cunhal, por ocasião do aniversário do Partido. O destaque mais evidente foi para o nome do orador principal, pela sua importância partidária e nacional. A cor principal, vermelha, foi aplicada no rectângulo circundado pelo filete verde (cores relacionadas com as nacionais). A informação aí contida é o mais sintética possível (local, data, hora), evitando o excesso de informação. Foram incluídos como elementos gráficos, pelo seu significado: o símbolo do Partido, e uma gravura de trabalhadores em luta da autoria de José Dias Coelho, artista plástico e funcionário do Partido na clandestinidade, assassinado pela PIDE numa rua de Lisboa em Dezembro de 1961.

#### **Nota sobre Hermínio Bastos**

O meu camarada Hermínio foi, praticamente desde o 25 de Abril, o grande responsável para que o trabalho relacionado com a agitação e propaganda, nos seus aspectos práticos, atingisse o nível de qualidade e de eficiência que atingiu. Além de uma invulgar capacidade de trabalho, era dotado também de grande capacidade artística e de improvisação para resolver problemas que, noutras circunstâncias, só seriam ultrapassados por equipas multidisciplinares, com efeitos humanos muito mais alargados. Era, como se costuma dizer, um homem dos sete instrumentos. Foi responsável: da secção de Informação e Propaganda da Organização Regional do Porto; durante muitos anos, da implantação, tanto no aspecto técnico como artístico, dos stands da Organização Regional do Porto na Festa do Avante; da linha gráfica de grande parte dos materiais gráficos; de assegurar a montagem técnica de praticamente todos os comícios e outras iniciativas que se realizaram no Porto; e de muitos outros eventos que surgiam periodicamente e aos quais era preciso dar resposta praticamente em cima da hora. Aí, as suas qualidades humanas e dinamismo pessoal contagiavam todos aqueles que com ele colaboravam, fazendo com que as coisas acontecessem quase naturalmente, apesar da pressão a que todos estavam sujeitos – e isto só se consegue, quanto a mim, quando nos reconhecemos também, de uma maneira fraternal, na pessoa que dirige. Resumindo, era uma pessoa de grande fraternidade e modéstia; muito capaz em tudo aquilo por que se responsabilizava; de muita coerência e ética em todos os seus atos; na vertente artística, com um talento que poderia ter outra expressão não fosse ter dedicado a sua vida à causa da luta dos trabalhadores, com as limitações que isso lhe impôs e ele conscientemente assumiu e de que se orgulhava. No PDF anexo, assinalo os cartazes que considero, com segurança, da autoria do Hermínio Bastos. A estes anos de distância, não posso garantir que não haja aí mais alguns, mas em consciência não o posso assegurar, uma vez que nem sei a autoria de boa parte deles.

1





## DARIO ALVES

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 18 de Novembro, 2012 – Via Email  
| Dario Alves

### **1. Qual era o estado das artes gráficas nos anos 70 no Porto? Havia muita produção e intervenientes a este nível no Porto?**

A actividade gráfica no Porto por essa altura era muito diminuta. Os cartazes eram indiscriminadamente feitos por pintores, escultores e outros. Nestes outros podiam ser incluídos alguns autores com ou sem formação superior em pintura ou escultura mas cuja forma de expressão estava muito mais próxima das chamadas artes gráficas. Estes autores, conhecedores de todo o desenrolar histórico, da Arte em geral e do Cartaz em particular, tinham para além do uso da imagem preocupações que abrangiam a tipografia, a economia de meios e as técnicas de reprodução, por exemplo. O mesmo se passava em relação à ilustração de livros, discos, publicidade em geral, capas de livros e tudo mais. A produção mais interessante, mas sem dúvida escassa, era aplicada na elaboração de cartazes para actividades ligadas ao teatro, às exposições e mesmo nalguns casos à ilustração de livros e salientavam-se então autores como José Rodrigues, Ângelo de Sousa, Domingos Pinho, Manuela Bacelar, Jorge Pinheiro, João Machado, Dario Alves e porventura alguns outros que acompanhavam a produção contemporânea nessa matéria.

### **2. Na década de 70, o que se fazia no Porto acontecia a par do que se fazia em Lisboa? Que discrepâncias eram vistas a nível das artes gráficas?**

As melhores agências de publicidade, as melhores editoras e os maiores clientes, situavam-se em Lisboa, daí a produção nesta cidade ser muito mais regular. No entanto, no aspecto qualitativo havia uma certa equivalência entre o Porto e Lisboa muito embora o número de autores que se poderiam destacar em Lisboa fosse muito superior.

### **3. Está o desenvolvimento das artes gráficas no Porto intimamente ligado com o despoletar da revolução e do desenvolvimento do design político?**

Quando, no País, foi possível o “desenvolvimento” político, é evidente que surgiram outras necessidades a que foi necessário dar resposta. Não penso que tenha havido mais desenvolvimento nas artes gráficas por essa razão. O que houve foi outro tipo de mensagens que foi preciso divulgar, ligadas às grandes ou pequenas manifestações, a comícios partidários e a toda uma série de acontecimentos culturais até então impraticáveis.

### **4. Considera que existe uma linguagem gráfica, a nível da produção do cartaz político do pós 25 de Abril, delinea-dora de um estilo portuense?**

Nunca me debrucei sobre esse assunto, no entanto penso que a qualidade do cartaz político em Portugal, salvo raras excepções, se desenvolveu ainda num clima de falta de conhecimentos gráficos e de atitudes geradoras de bons exemplos. Por falta de dedicação, por falta de encomendas, por falta de autores e por falta de amostragem não creio ser possível estabelecer a predominância de um estilo localizado no Porto.

### **5. Que pontos definem, a nível formal e conceptual, um cartaz de cariz político e o que o afasta de qualquer outro tipo de cartaz? Considera que o cartaz é uma ferramenta essencial, no pós 25 de Abril, na propaganda política? Como pensa que ela atingiu esse estatuto?**

O cartaz é um meio, ou uma ferramenta, como lhe queiramos chamar, eleito para transmitir a mensagem visual daquilo que pretendemos divulgar ou trazer ao conhecimento das pessoas, seja no aspecto político, no aspecto cultural ou mesmo no aspecto comercial. O seu desenvolvimento formal e conceptual, tem acompanhado o que se passa em relação a todas as actividades que usam a imagem ou a imagem e o texto. Direi que se podemos falar em arte contemporânea também devemos falar em cartaz contemporâneo.

O cartaz estritamente destinado à transmissão de mensagens políticas é no meu entender mais redutor. Estes cartazes pretendem dar conta de slogans que no entender dos seus editores devem decidir a forma de pensar e actuar da sociedade a quem se dirigem. Transmitem ordens, reclamam direitos e apontam informações concretas sobre locais e horas dos acontecimentos e assim sendo, o seu tratamento exige muito mais da tipografia do que propriamente da imagem. Esta reduz-se a maior parte das vezes ao uso de símbolos partidários ou à fotografia dos seus actores, não deixando muito espaço para o exercício poético ou metalinguístico. Vivem essencialmente, como já disse do texto e do seu tratamento gráfico embora se possam observar algumas ou bastantes excepções.

O cartaz é em geral um objecto gráfico que pretende ser percebido imediatamente, mesmo quando nos deslocamos sem ser necessário ficarmos estacionados para apreender a sua mensagem. Deste modo, o cartaz deveria poder ser, essencialmente, a utilização de uma imagem que pudesse dispensar o texto e que pudesse só por si transmitir a mensagem pretendida.

## LUÍS ROCHA

O Design de Cartaz Político no Porto (de 1974 a 1986): Um Estudo Visual | Joana Alves Santos | 18 de Outubro, 2012 – Via email | Luís Rocha

### 1. Como e porque se envolveu a Rocha Artes Gráficas na produção de cartazes políticos?

A partir de abril de 1974 o cartaz político ascendeu a uma posição de destaque informativo, como instrumento de apelo aos olhares dos portugueses “sedentos” de “armas escritas” na sequência da revolução feita pelos capitães do Movimento das Forças Armadas que empunharam na altura “armas com cravos”.

Para um País onde os índices de literacia, se poderiam considerar baixos, tendo como termo de comparação, a vizinha Espanha, também ela saída de um regime ditatorial, o cartaz “figurativo” na maioria dos casos e o “cartoonizado” noutros, eram a resposta aos sentimentos de “alma” de um Povo (através do designer), nos avanços e recuos da Democracia. Tudo acontecia também na restante Europa, o cartaz político, quer nos países já democratizados quer nos que mais tarde, através da queda do “muro”, passaram a ser regidos democraticamente, era o veículo de apelo à sociedade, através dos vários conceitos de texto ou imagem/texto, à solidificação dos ganhos políticos.

As incidências dos cartazes de teor político variavam de região para região tendo em atenção o enraizamento existente nas mesmas no tocante às tendências das suas populações mais ou menos conservadoras (de direita) ou mais ou menos radicais (de esquerda).

A Rocha artes gráficas sediada em Vila Nova de Gaia, era já na altura do Abril de 74, uma empresa litográfica muito “apetecida” pelo(s) designer de então, quer fossem da área gráfica, de pintura ou mesmo arquitetura. A maior parte deles, aproveitavam a postura da empresa, conhecida na altura pelas suas posições democratas e liberais, para colocarem ao serviço do Povo, toda a sua criatividade “progressista” nos diversos temas para que eram contratados...

Neste contexto, não encontro nenhum envolvimento direto na produção estrita de cartazes políticos, mas antes uma normalidade de produção, pois já na altura o CARTAZ fazia parte, dentro de outras produções gráficas, do quotidiano da Empresa.

### 2. A Rocha Artes Gráficas era bastante ativa a nível de produção gráfica de cartazes, no pós 25 de Abril de 1974? A quantidade de impressão de cartazes políticos era muito grande?

Sim, era uma verdade. Neste tempo, não posso deixar de referir o contributo do Escultor João Machado, designer de então, muito conceituado pela variedade/novidade nas técnicas gráficas desenvolvidas e pelos layouts de cartazes (não políticos) utilizados. Os seus trabalhos vanguardistas e a colocação em vários espaços culturais, levava “muitos” da sua classe profissional, a procurarem a empresa Rocha ag., a realizarem os seus “sonhos”, mais não fosse por ser o local onde o seu “ídolo” imprimia “os ditos cujos”. A quantidade de cartazes era muito variável, pois passavam do contributo partidário local nas ações maciças de “contestação” política nacional (5 000/10 000 ex.), às de pequena tiragem quando se circunscreviam aos apelos partidários locais ou regionais (250/500/1 000/2 500 ex.). Para além da variação na quantidade de exemplares, é de salientar, pela abertura sempre patentizada pela empresa às várias fações políticas, a diversificação de temas, conetados politicamente, de “índole cultural e musical”.

### 3. Está o desenvolvimento das artes gráficas no Porto intimamente ligado com o despoletar da revolução e do desenvolvimento do design político?

Não há dúvida que o despoletar da revolução teve no caso concreto do desenvolvimento das artes gráficas, aspetos de realçar não só através de novas técnicas incógnitas no acompanhamento do desenvolvimento informático como no regresso de designers que encontrando-se “refugiados” na Europa, fugindo ao “situacionismo” ou ao cumprimento do serviço militar (guerra colonial), trouxeram “novidades”, não só por contatos e aprendizagem em países mais evolu-

idos como também fazendo chegar determinadas expressões de textos ou imagens (adaptadas) que já tinham tido o seu “sucesso” em países cuja passagem do regime de “ditadura” para “democracia” estava em “marcha” ou já era “plena”. Portanto, podemos na realidade concluir que de uma atividade gráfica “diária” de uma grande parte das pequenas e médias empresas portuguesas (nas quais se inseria a Rocha ag.) traduzida na produção de economatos, desdobráveis, catálogos e livros e “aqui e acolá” cartazes, foi realmente “revolucionada” pela maior quantidade de produção de cartazes, porque toda a atmosfera que se vivia era enorme, criada pela passagem “ao papel” das mensagens “textos e imagens” da “revolução” e das suas “conquistas” e com isto consolidando a Democracia. Aqui sim, posso afirmar, que houve na realidade desenvolvimento no design político.

**4. Considera que o cartaz é uma ferramenta essencial, no pós 25 de Abril, na propaganda política? Como pensa que ela atingiu esse estatuto?**

Sem dúvida. O objetivo “causa/efeito” era muitas vezes alcançado pelas mensagens que os cartazes “transportavam” atingindo os olhos das populações que na altura sedentos de outras notícias (apelos) via muitas vezes materializado “in loco” o que outras “ferramentas” como os jornais a rádio ou televisão lhes transmitiam anteriormente.

**5. A variedade e quantidade de pessoas que faziam impressões na Rocha, de cartaz político-partidário era muito grande? Havia tanto artistas como anónimos a desenvolvê-los?**

Na realidade o período pós abril 74, trouxe, no caso concreto da empresa Rocha ag., uma variedade e quantidade de artistas do “foro das artes visuais” não só de formação de design gráfico como de áreas paralelas como por exemplo arquitetura e pintura.

Os layouts eram numa grande percentagem criados por licenciados ou a caminho de o serem, que por “simpatia” a algum partido político, participavam com os seus “máximos saberes” de design gráfico na composição daquilo que era o “objetivo” a atingir. Toda esta “exposição” do qual o designer era a figura central no objetivo a alcançar, trazia-lhe num futuro “dividendos” pelas qualidades apresentadas mormente no campo cultural.

**6. Considera que existe uma linguagem gráfica, a nível da produção do cartaz político do pós 25 de Abril, delineadora de um estilo portuense?**

Salvo alguma falha visual ou de memória no tempo, não poderei dizer que houvesse um estilo “portuense” ou de sua influência no desenvolvimento dos layouts dos cartazes políticos. Os elementos que os compunham teriam sempre uma carga sujeita à cor (bandeira partidária) e toda a sua composição (tipo de letra=fonte) era conforme a moda dos cartazes partidários Nacionais; o resto do layout ou seja a sua “arquitetura” aí sim teria a influência da escola (versus local de aprendizagem/formação). No entanto, não posso deixar de ressaltar, no caso de alguns cartazes impressos na Rocha ag. a influência de “técnicas cromáticas” mais do que “composições” utilizadas por designers (pré- formados ou licenciados) que viam nos “gurus” de então esc. João Machado ou prof. João Nunes fontes de apoio “visual”.

Quanto ao que lhe poderei dizer do ambiente que se viveu no período do 25 de abril, acrescentarei tão somente que conseguimos (a Empresa) vivê-lo e ultrapassá-lo com maior ou menor dificuldade. Por vezes, as dificuldades surgidas eram mais pelos radicalismos de alguns (poucos) trabalhadores que levados pela instigação partidária do exterior colocavam-se em “bicos de pé “ para tirarem os dividendos de liderança perante os colegas e cumprimento” à risca” quanto às ordens “revolucionárias” do partido (X, Y, ou Z).

Acrescentaria, que olhando agora para esse tempo, chego à conclusão que não se poderia esperar outra situação do que a verificada por mais trinta anos, ou seja da sua continuidade para além dos setenta e nove anos vividos pelos



antepassados. E essa continuidade, tem uma explicação muito simples. Uma empresa familiar que já na altura colhia os “pergaminhos” locais de indústria gráfica bastante conceituada, com mais de 75 anos de existência e com cerca de 50 trabalhadores, não seria por radicalismos de “alguns” que procurando fazer da “moda grevista” e das celebérimas reuniões de comissões de trabalhadores a sua arma de conquista democrática(?), que colocariam em causa os verdadeiros princípios existentes na parábola da “separação do trigo do joio”. Na verdade, os poucos que assim agiram, rapidamente foram “saneados” pelo evoluir dos tempos e respetiva consolidação da empresa, a qual tinha como arma, aí sim “Revolucionária”, a sua Família no trabalho constituída pela maioria dos trabalhadores que sempre acreditaram nos valores de união e tolerância da sua gerência colocados sempre ao serviço de todos os clientes, independentemente da sua tendência política. Os tempos sempre continuaram esta realidade até junho de 2010, altura em que após 115 anos de vida, o ciclo de atividade cessou...

